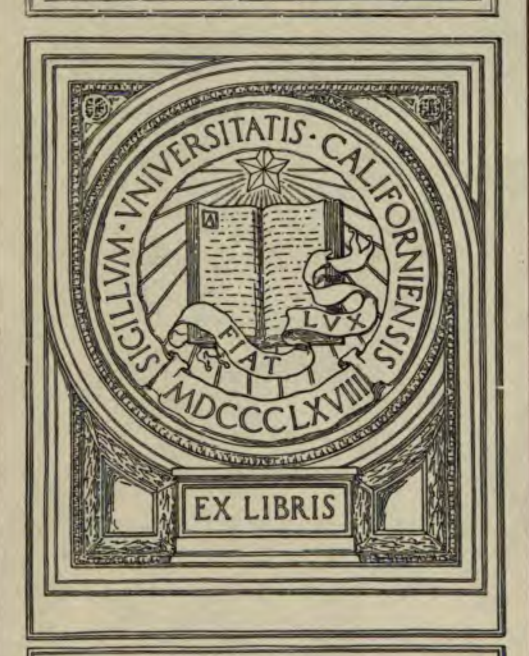

UC-NRLF
$B 31 623


SIGILLVM·VNIVERSITATIS·CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Vom Takt

in Tanz, Gesang und Dichtung,

mit besonderer Berücksichtigung des

Volkstümlichen.

Abhandlung,

zur

Erlangung der Doktorwürde

von der

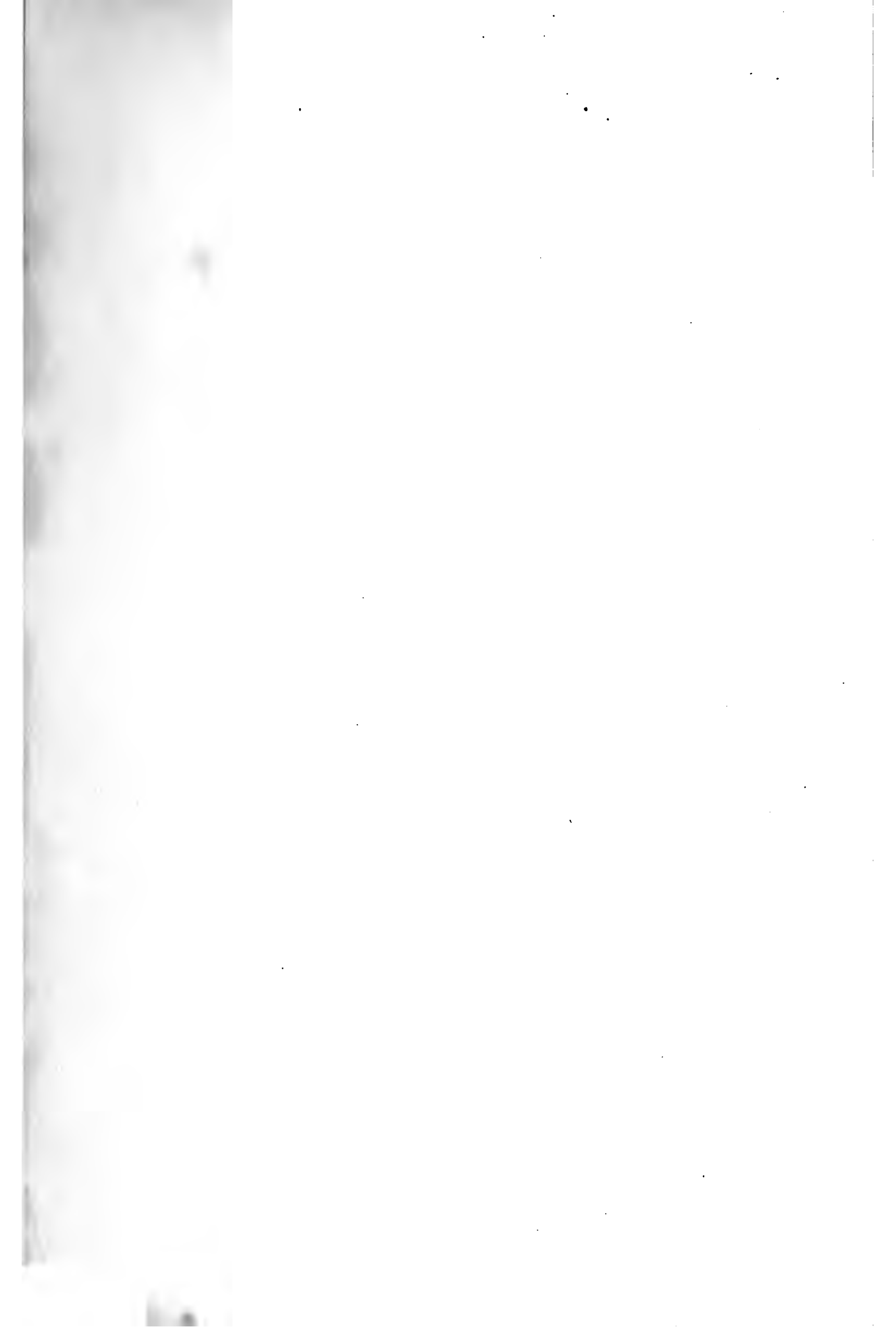
Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

genehmigt,

von

Max Benecke,
Ord. Lehrer am Friedrichs-Werderschen Gymnasium zu Berlin.

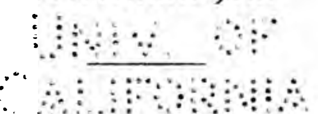
Bielefeld.
Druck von Velhagen & Klasing.
1891.



Vom Takt
in Tanz, Gesang und Dichtung,

mit besonderer Berücksichtigung des

Volkstümlichen.



Abhandlung,

zur

Erlangung der Doktorwürde

von der

Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

genehmigt,

von

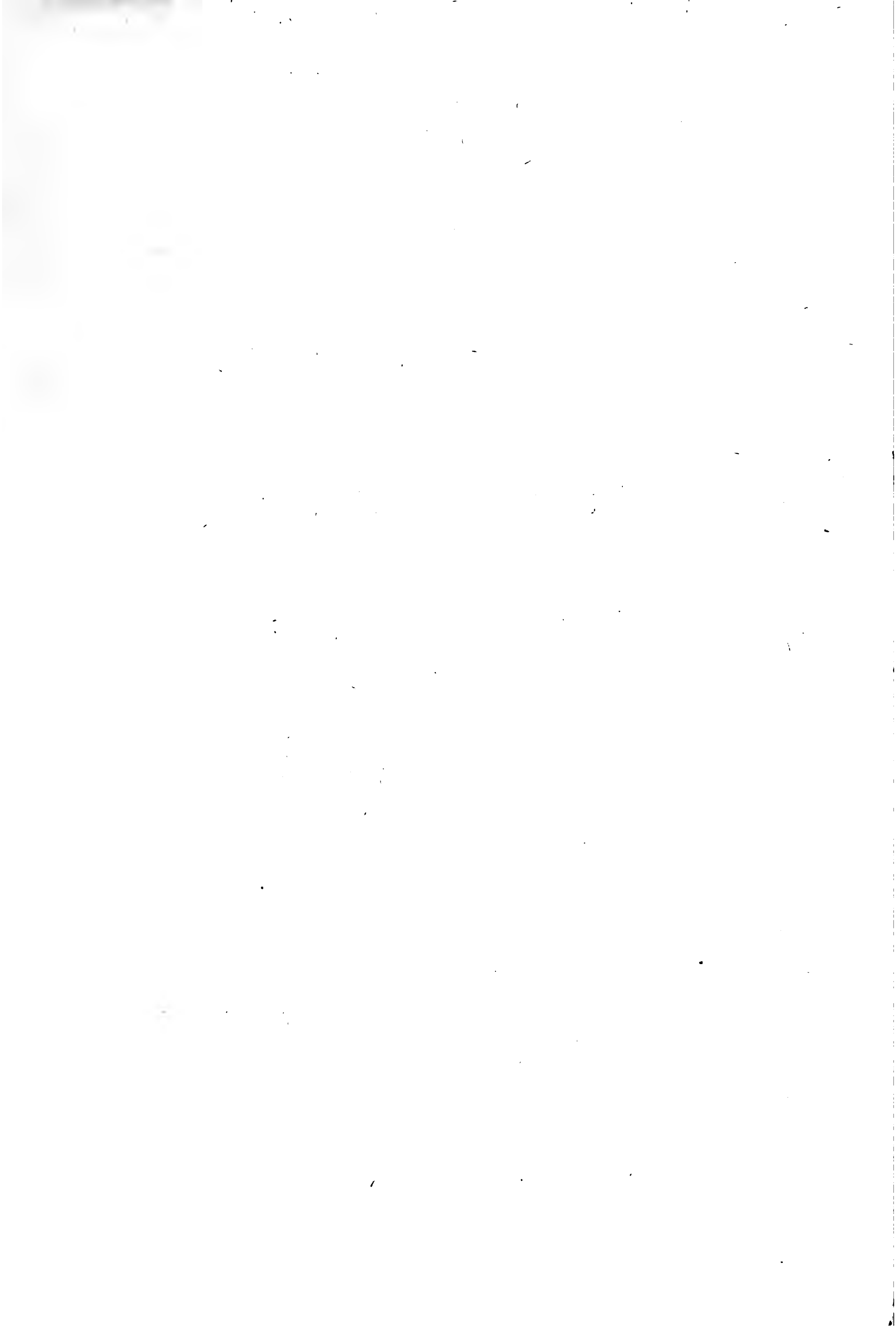
Max Benecke,
Ord. Lehrer am Friedrichs-Werderschen Gymnasium zu Berlin.

Bielefeld.
Druck von Velhagen & Klasing.
1891.

Eduard Mätzner

in dankbarer Hochachtung

Der Verfasser.



Inhaltsverzeichnis.

I. Vorbemerkungen.

Seite

1. Begriff des Volkstümlichen mit Bezug auf Tanz, Gesang und Dichtung . . 1
2. Quellen für die Kenntnis volkstümlicher Dichtung 1
3. Gründe gegen die Ansicht bezüglich volkstümlicher Dichtung, welche Dr. Kawczynski in seinem „Essai comparatif sur L'Origine et L'Histoire des Rhythmes, Paris 1889", entwickelt hat 2
4. Takt in Tanz, Gesang und Dichtung 5
   a. Der Begriff Takt 5
   b. Entstehung des Taktgefühls 8
   c. Wesen des Zeitbegriffes 10
5. Kühnaus taktmäßige Gliederung der ältesten silbenmessenden Dichtungen in seinem Werk: Die Trishtubh-Jagati-Familie, 1886 11
6. Kawczinskis Ansicht über Takte auf Grund der Tonverstärkung in der klassischen und mittelalterlichen Dichtung 11

Übergang zum Teil II 13

II. Gang, Marsch und Tanz nebst ihren natürlichen Takten.

A. Der natürliche Gang 14
   1. Des einzelnen 14
      a. Des Kindes 14
      b. Des Erwachsenen 15
      c. Die Schritt- und Trittbewegung 16
         α. Vorwärts 16
         β. und γ. Rückwärts und seitwärts 19
      d. Der Zehengang 20
      e Lauf und Sprung 20
      f Schritte bei Richtungsänderungen 20
   2. Der natürliche Gang mehrerer Personen zur selben Zeit 20
      a. Von Mann, Frau und Kind 20
      b Der natürliche Gang mehrerer Personen von annähernd gleichem Wuchs zur selben Zeit 22
      c. Trittwechsel und Haltschritt, Drehung, Wendung und Schwenkung . . 22
         1. Trittwechsel 22
         2. Haltschritt 23
         3. Wendungen und Schwenkungen 23
B. Volkstümlicher Kunstgang 24
   1. Hauptfiguren des volkstümlichen Kunstganges mit Angabe der Schrittfolgen 24

Seite
a. Im allgemeinen 24
b. Im besonderen 24
2. Verschiedene Schritt- und Trittarten 27
3. Reigen und Rundtanz 28
4. Schrittverzierungen 29
C. Unvolkstümlicher Kunstschritt 30
D. Eigentlicher Kunsttanz 31
E. Schlußbemerkungen von Teil II 31
F. Übersicht der Schrittfolgen 32
I. Gangformen auf Grund der Muskelspannung 32
A. Ohne Schritt und Tritt zu sondern 32
B. Mit Berücksichtigung der Tritte allein 32
C. Mit Sonderung von Schritt und Tritt bei einem Fuße 32
II. Gangformen auf Grund der Muskelspannungen (') mit einem Wechsel von hörbareren Tritten (") 33
III. Der Dreischritt mit seinen Auflösungen 33

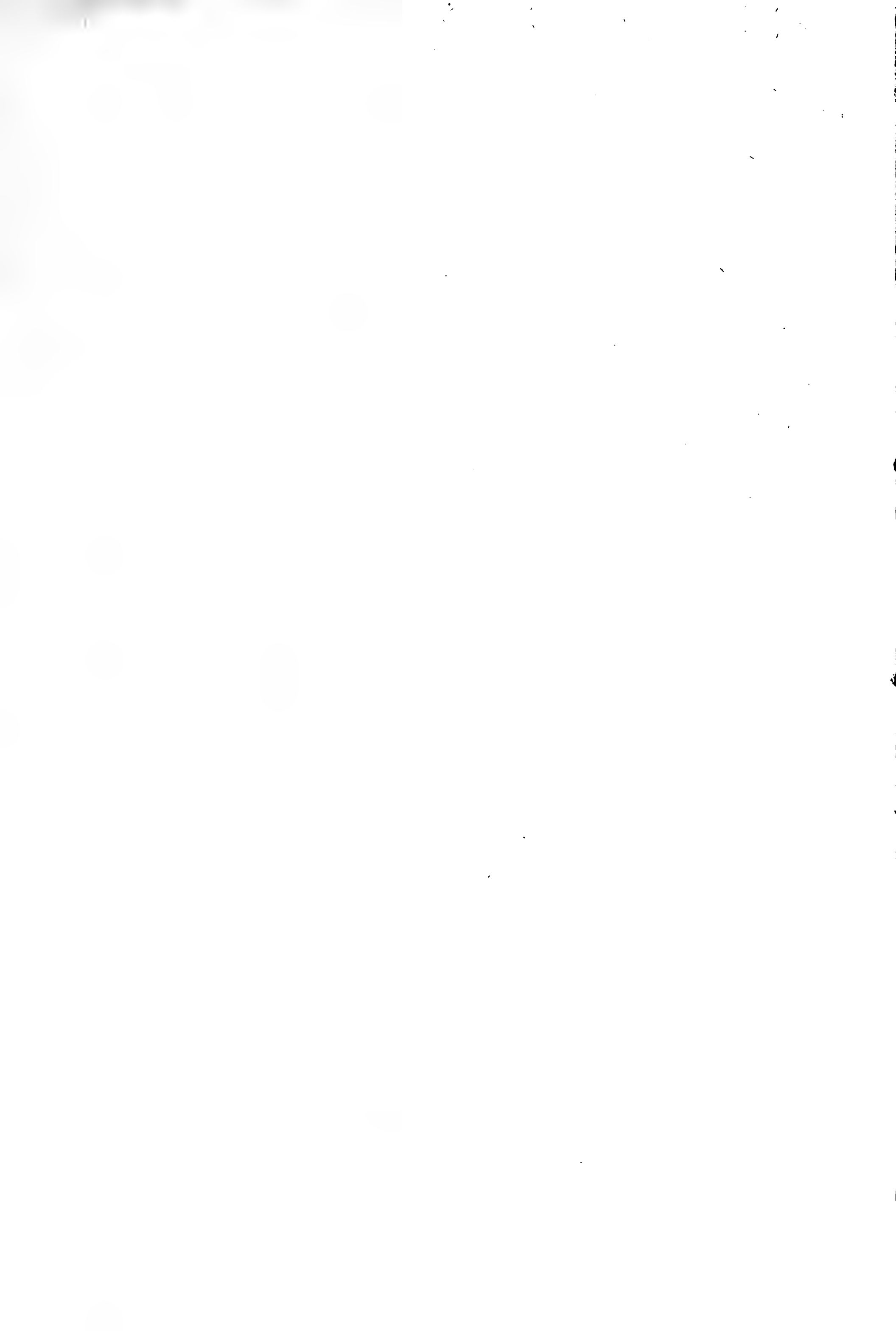
III. Volkstümlicher Takt im Gesang.

1. Eigenschaften der Töne im allgemeinen, welche das Gefühl des Taktes hervorbringen 34
2. Piersons einschlagende Untersuchungen 36
a. Im allgemeinen 36
b. Im besonderen 37
α. Die Taktreihen auf Grund der Tonverstärkung, die Grundtakte . . . 38
β. Piersons Begriff der Umkehrung (Renversement) 41
γ. Piersons Begriff der mittelbar gemessenen Takte 42
δ. Piersons Begriff der Steigerung (Augmentation, amplification) . . . 42
ε. Zahlenverhältnisse der Tonfolgen und ihre Beziehungen zu den Urtakten nach Pierson S. 20 ff. 43
ζ. Der kyklische Daktylus in der Musik 45
η. Feststellung der üblichsten Takte 46
ϑ. Taktwechsel 47
3. Engels Angaben über das Vorkommen der Taktarten in den Volksliedern . 48
4. Schlußbemerkungen des dritten Teiles 49

IV. Volkstümlicher Takt in der Dichtung.

A. Zeugnisse für taktmäßige Regelmäßigkeit in den Liedern der Naturvölker 50
B. Bestandteile der menschlichen Sprache mit Bezug auf ihre Fähigkeit, Takte zu bilden 51
I. Im allgemeinen 51
1. Tonverstärkung und Tonerhöhung in ihrem Zusammenwirken 53
2. Tonverstärkung und Tonerhöhung ist auch im klassischen Griechisch vorauszusetzen 54
II. Im besonderen 56
1. Taktbestimmung in silbenzählender Dichtung, am Französischen dargelegt 56
a. Wesen der Silbe 56
α. Grundsätze der Silbentrennung und -Zusammenfassung 56
β. Gründe gegen „Sweets breath-groups" 56

Seite
γ. Silbenscheidung vom lautbildenden und vom lauthörenden Standpunkt . . . 57
δ. Erklärung und Bestimmung des Begriffes „Silbe" . . . 58
ε. Verteilung inlautender Konsonanten auf vorhergehende und folgende Silben . . . 58
ζ. Wert des tonlosen e am Ende je nach der Natur der vorausgehenden Mitlauter . . . 59
b. Einteilung des Satzes in seine Wortgruppen, d. h. in seine natürlichen Takte . . . 59
α. Der Wort- und Wortgruppenton im Vergleich zum Satzton . . . 59
α'. Im Germanischen . . . 59
α''. Im Deutschen. α'''. Im Französischen . . . 61
β. Schwans Ansicht über die französische Betonung . . . 62
γ. Einwände gegen die Schlußfolgerungen Schwans aus seinen Untersuchungen mit Pringsheim . . . 62
δ. Beziehung auf die lateinische Betonung . . . 63
ε. Besondere Regeln für das Französische bezüglich der Wortgruppen im Vergleich mit dem Deutschen . . . 63
ζ. Verzeichnis der in den Sprachproben angewandten Tonzeichen . 66
c. L'Ange et l'Enfant } mit den Noten der Sprechsilben 67
La Jeune Sibérienne } von Tavernen 68
d. Zulässige Zahl von Einheiten im dichterischen Takt . . . 68
e. Taktverhältnisse in Voltaires „Epître à Horace" nebst Vortragsprobe 69
2. Silbenzählende, -messende und -hebende Dichtungen und ihre Takte . 70
a. Darstellung silbenzählender Verse im Anschluß an Kühnaus Werk: Die Trishtubh-Jagatî-Familie . . . 70
α. Sinn des „vritta" . . . 70
β. Gliederung der von Kühnau gegebenen Versformen auf Grund von Schrittfolgen als gleichzeitiger Begleitung von Worten . . 71
γ. Die volkstümliche Form der indischen Verse . . . 76
b. Unvolkstümlichkeit der silbenmessenden Dichtung . . . 77
c. Volkstümlicher Takt in silbenhebender Dichtung . . . 78
d. Volkstümlichkeit der von Schipper bezeichneten „Germanischen Freiheiten" . . . 79
3. Volkstümlicher Takt im germanischen Verse, volkstümlicher Reim und volkstümliche Strophe . . . 80
a. Stabreim . . . 81
b. Assonanz-Reim . . . 82
4. Reimverse und Strophen . . . 83
5. Schlußbemerkungen . . . 85
V. Anhang . . . 88
Lebensabriß . . . 92



I. Vorbemerkungen.

1. Begriff des Volkstümlichen mit Bezug auf Tanz, Gesang und Dichtung.

Seit Herder behandelt die Geschichte der Dichtkunst volkstümliche Gedichte, welche unter Begleitung von Gesang und Tanz bei verschiedenen Völkern sich als Ausdruck der Gottesverehrung finden oder nur zur Belustigung der Menge dienen. Volkstümliche Lieder aller Völker liegen in zahlreichen Sammlungen mit oder ohne Worte, meistens nur in Worten vor. Wenn diese Sammlungen wirklich nur Volkslieder enthielten, so wäre es vielleicht nicht allzuschwer zu sagen, was sie zu volkstümlichen macht und sie von den Erzeugnissen der eigentlichen Kunstdichtung scheidet. Dies ist jedoch nicht der Fall. Die Frage, warum ein Lied für volkstümlich zu halten sei oder nicht, ist noch nicht allgemeingültig beantwortet, da man das Wort „volkstümlich“ in verschiedenen Bedeutungen gebraucht und die Vorstellungen von dem Zustande des Volkes, welches Volkslieder besitzt oder besaß, vielfach irrige waren und noch sind.

Das Wort „volkstümlich“ wird einerseits gebraucht, um diejenigen Kunsterzeugnisse eines Kulturvolkes zu bezeichnen, die nicht nur Einem Stande, sondern allen verständlich sind, die das Fühlen und Denken des ganzen Volkes schlicht und wahr zum Ausdruck bringen, die zum Herzen sprechen, weil sie allgemein menschliche Empfindungen wecken; andrerseits wird das Wort „volkstümlich“ angewandt, wenn es sich um die Anfänge aller Künste und namentlich der sprachlichen Künste handelt.

Während allen Gliedern eines Kulturvolkes ein unbestimmtes Unterscheidungsvermögen für seine volkstümliche Dichtung und seinen volkstümlichen Sang wenigstens, wenn auch nicht für die übrigen Künste innewohnt, so kann eine Kenntnis der Anfänge der Dichtkunst doch nur dem zu teil werden, der sie wissenschaftlich zu erwerben sucht.

2. Quellen für die Kenntnis volkstümlicher Dichtung.

Als Quellen für die Kenntnis volkstümlicher Dichtkunst dienen diejenigen Lieder und Gesänge, welche ein Kulturvolk zwar geschichtlich, d. h. schriftlich,

überliefert hat, zugleich aber mündlich weiterverbreitet oder früher weiterverbreitet hat. Außerdem ist es möglich, aus der Kenntnis von dem Dichten eines Volkes, welches noch keine geschichtliche, schriftliche Überlieferung besitzt, auf den Urzustand der Dichtung eines Kulturvolkes zu schließen. Diese Erkenntnisquelle bietet sich allerdings nur insoweit dar, als eine allgemeinmenschliche Natur als stetig angenommen werden kann. Es gilt hier wie sonst der Grundsatz, daß die Entwickelung großer Gesamtwesen, wie Völker, sich der Entwickelung des Einzelwesens entsprechend vollzogen hat, so daß wir das Werden eines erstorbenen Kulturvolkes aus dem Wachsen einer von der Kultur noch unberührten Völkerschaft erschließen können, wie wir die Ausbildung eines Menschen vergangner Zeiten aus der Beobachtung lebender zu begreifen wissen.

Dazu kommt die Vergleichung der entsprechenden Lieder und Gesänge andrer Völker. Diese werden indessen dem Fremden nur soweit ganz verständlich sein, als sie die allgemein menschliche Natur in ihm berühren.

3. Gründe gegen die Ansicht bezüglich volkstümlicher Dichtung, welche Dr. Kawczynski in seinem „Essai comparatif sur L'Origine et L'Histoire des Rhythmes, Paris 1889“ entwickelt hat.

Aus dem bisher Gesagten ersieht man, wie schwer die Aufgabe dessen ist, der gewissenhaft nicht nur die Natur der volkstümlichen Dichtung und des Volksgesanges seines Volkes und seiner Sprache, sondern auch die allen Völkern und allen Sprachen gemeinsamen volkstümlichen Züge in der Dichtung zu schildern versucht. Die vorliegende Abhandlung will zur Lösung dieser Aufgabe dadurch beitragen, daß sie den volkstümlichen Takt in Tanz, Gesang und Dichtkunst untersucht.

Der Verfasser tritt damit zugleich Herrn Maximilian Kawczynski, Docteur ès Lettres entgegen, welcher in seinem bereits vor drei Jahren von Gaston Paris in der Romania angekündigten „Essai comparatif sur L'Origine et L'Histoire des Rhythmes, Paris 1889“ zu beweisen sucht, daß es keine Volksdichtung gibt, daß die Wissenschaft und die Geschichte der Dichtungen infolge der Voraussetzung einer solchen Dichtung in allen Teilen Irrtümer lehrt, daß es keine freie ungelehrte Dichtung gibt, die bei „jedem“ Volke sich in ihren Anfängen zeige, sondern nur eine Kunstdichtung, die bei einem auserwählten Volke ihren Ursprung gehabt und sich den übrigen Völkern mehr oder weniger mitgeteilt habe.

Da die vorliegende Arbeit das Bestehen einer Volksdichtung zur Voraussetzung hat, so möge es gestattet sein, hier die Gründe gegen die Hauptpunkte der Untersuchung Dr. Kawczynski's anzugeben.

Wenn es a. a. O. S. 2 heißt: „Wir müssen uns auf das geschichtliche Gebiet der Kunst beschränken,“ so ist dagegen einzuwenden, daß

die allgemeine Völker- und Menschenkunde sich auch die Lösung der behandelten Frage zur Aufgabe gemacht hat, und mithin verdient, daß ihre Ergebnisse geprüft werden. Im Gegensatz hierzu wird der Verfasser den im Tanz und Marsch gegebenen Takt und seine natürlichen Bedingungen untersuchen und für die Tonkunst und mithin für den Gesang die eigenartigen Ergebnisse des im Jahre 1880 verstorbenen jungen Gelehrten Paul Pierson berücksichtigen, welche erst im Jahre 1884 in seinem Werke: „Métrique naturelle du Langage in der Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 56me fascicule" veröffentlicht wurden. Bezüglich der Dichtkunst sind die Angaben von Dr. Wilhelm Radloff*) in den Vorreden zu seinen „Proben der Volkslitteratur der nördlichen türkischen Stämme, in deutscher Übersetzung, 5 Bände, Petersburg 1885" dem Verfasser dieser Abhandlung maßgebend gewesen.**)

Auf S. 5 wendet sich Kawczynski gegen W. Mayer, Göttingen, indem er sagt: „Wir wissen nichts von einer allgemeinen und ursprünglichen Dichtung" („d'une poésie générale et primitive") auf arischem Gebiet, die da taktmäßig auf Grund der Betonung gegliedert wäre, und auf S. 7 lesen wir bezüglich der Ansichten von Grimm und Westphal über die Urpoesie und bezüglich der Vergleichung der Sechzehnsilber, des saturnischen Verses, der deutschen Langzeile, der Çlokas der sanskritischen Epen und der Rann der alten irländischen Dichtung: „Es gibt keinen haltloseren Beweis". Auf diese Fragen werde ich im vierten Teil (IV.) näher eingehen. Auf S. 11 gibt Kawczynski seine Meinung über das Dichten: „Um Verse zu machen, muß man also die Worte in der Sprache und die Silben in den Worten unterscheiden können." — „Der Vers ist, wie überhaupt jede Kunst, ein Erzeugnis des Denkens, und wenn das Kennzeichen der Kunst im Künstlichen besteht, so muß dieser Bestandteil bereits in den ersten Regungen, in den ersten Keimen der Kunst lebendig und thätig sein." Der Satz S. 12: „Um zu singen, muß man die Tonleiter kennen" ist schwerlich wörtlich zu nehmen und wohl nur im Eifer der Auseinandersetzung niedergeschrieben. Auf derselben Seite heißt es vom Tanz im allgemeinen: „Der Tanz hat zur Grundlage eine Zusammenstellung von Schritten und Bewegungen, die schwierig zu lernen und noch schwieriger zu erfinden sind." Kawczynski glaubt also nicht, daß der Mensch sich vom Tier auch dadurch unterscheidet, daß er einen Kunstsinn hat, der ihn auf den verschiedensten Gebieten zu Thätigkeiten treibt, die im Vergleich zum

---

*) Auf dieselben ist der Verfasser durch Herrn Prof. Sievers in Halle aufmerksam gemacht worden.

**) Auch die Mitteilungen von Paul Heise, Z. f. Völkerpsychologie I, 1860, S. 181—212 beweisen das Vorhandensein einer Volksdichtung.

Kampf ums Dasein mühelos sind. Dagegen sind ihm die Aussprüche der alten Lehrer der Rednerkunst und die Grammatiker derart maßgebend, daß er S. 13 sagt: „Jene Vorstellung von einer unbewußten natürlichen Kunst, die den Gelehrten der Alten unbekannt war — ist nur ein Erzeugnis der neueren Wissenschaft.“ — Während wir doch genug Zeugnisse dafür haben, daß jene Gelehrten auf Volkslieder überhaupt nicht achteten, da sie diese gar nicht für Werke der Kunst hielten.

Indessen kennt Kawczynski S. 14 doch eine volkstümliche Dichtung, welche vom Mittelalter der Neuzeit überliefert worden ist und sich, wenn auch in verwahrlostem Zustande, noch erhält. Eigentliche Kunstdichter aber sind ihre Schöpfer: „Die Volkssänger waren geschoren, sie gehörten zu den niedrigeren Ständen der Kirche und machten eine Schule durch .... Sie suchten sich etwas aus, das dem Volke gefallen konnte, sie vereinfachten die Formen und machten ihre Kunst volkstümlich (‚populaire‘)“. — „Die volkstümliche Kunst des Mittelalters erhält sich also im Volke durch die Jahrhunderte der Wiedergeburt der Kunst (der Renaissance) bis auf unsre Zeit hindurch.“ Es ist jedoch nicht zu vergessen, daß viele dieser Dichter von der Kirche ausgestoßen und vogelfrei waren und als naturwüchsige Kinder ihre Volkstümlichkeit dadurch bewiesen, daß sie volkstümliche Gegenstände auswählten und die Kunstformen vereinfachten. Folgender Satz S. 15: „Jede Neuerung geht von Einer Person aus“ ist zwar zuzugeben, es ist aber zu bemerken, daß zu einer Zeit, in welcher von einer wahren Kultur noch nicht gesprochen werden kann, das von dem einzelnen oft halb unbewußt Geschaffene sofort von allen Volksgenossen nachgeahmt werden kann, weil eben die vorhandene Bildung noch Allgemeingut ist; es ist ferner zu bedenken, daß es unwillkürliche Nachahmungen und mühelose Erfindungen des Zufalls gibt. Wenn Kawczynski alsdann S. 19 sagt: „Nirgends finden wir Denkmäler einer volkstümlichen Tonkunst, die den eigentlichen Kunstschöpfungen vorangingen“ und wenn er dies zum Beweise dafür gebraucht, daß es eben keine volkstümliche Kunst vor der eigentlichen Kunst geben kann, so muß mit Scherer darauf hingewiesen werden, daß mit den Denkmälern die Zeit der Urpoesie aufhört und Kunstdichtung und Kunstgesang beginnt. Die Kunstdichtung wird sofort aufgeschrieben, die Volksdichtung lebt von Mund zu Mund fort, bleibt sich niemals gleich, und muß sich von jedem Änderungen gefallen lassen, die nicht einmal mit der schriftlichen Aufzeichnung aufhören.

Als Quellen und Beweise von mehreren der oben angeführten Gegengründe führe ich folgende Worte Radloffs an: a. a. O. III, XIX: „Die Volksworte sind Gesänge und Erzählungen, die im Munde des Volkes fortleben — sie sind nur dem Schriftunkundigen

bekannt, da der, welcher zu schreiben versteht mit Verachtung auf sie herabblickt." Und a. a. O. V, XVI: „Die Melodien der verschiedenen Sänger sind fast vollständig dieselben." „Die Aussprache ist deutlich. Es ist nicht möglich, daß derselbe gute Sänger den Gesang zweimal in vollkommen gleicher Weise recitiere." Ein solcher Sänger sagte zu Dr. Radloff (a. a. O. V, XVII): „Ich kann überhaupt jedes Lied singen, denn Gott hat mir diese Gesangesgabe ins Herz gepflanzt, er gibt mir das Wort auf die Zunge, ohne daß ich zu suchen habe, ich habe keines meiner Lieder erlernt, alles entquillt meinem Innern, aus mir heraus."

Über das Wesen und Werden des Heldengesanges gibt uns die Geschichte des finnischen Kalewala Aufschluß, der in Lönnrot seinen Homer gefunden hat. Aus dem Umstand, daß „das Epos der Finnen immer von zweien zugleich Vers um Vers gesungen" wird, daß „immer einer dem andern Wort und Melodie aus dem Munde nimmt", aus den Wechselgesängen der Italiener, wie sie Paul Heyse a. a. O. mitgeteilt hat, aus den Schnadahüpfeln der süddeutschen Bergbewohner erkennen wir zu unsrer Zeit, daß es ein Volksdichten gegeben hat und noch gibt.*)

4. Takt in Tanz, Gesang und Dichtung.

a. Der Begriff Takt. b. Entstehung des Taktgefühls c. Wesen des Zeitbegriffes.

Insofern in den vorhergehenden Bemerkungen allgemeine Gründe für das Bestehen einer volkstümlichen Kunst angegeben sind, treffen diese auch auf das Bestehen von Volkstänzen zu, die obwohl nach Zeit und Ort verschieden, doch allgemein menschliche Eigenschaften zeigen und zugleich die Eigenheiten eines Volkes erkennen lassen.

a. Der Begriff Takt.

Es ist von allen Seiten anerkannt worden, daß der Takt sich in Tanz, Gesang und Dichtung vorfindet, desgleichen, daß diese drei Thätigkeiten ursprünglich vereint waren, während sie es gegenwärtig nur ausnahmsweise sind. Darüber aber, daß der Takt bei allen Völkern und zu allen Zeiten im wesentlichen derselbe ist, bestehen noch Meinungsverschiedenheiten und Zweifel. Die vorliegende Arbeit sucht im einzelnen festzustellen, welches die wesentlichen allgemeinen Taktarten in Tanz, Gesang und Dichtung sind und nennt sie die volkstümlichen Takte.

*) H. Steinthal, Z. f. V. V, 1. Untersuchung über das Wesen und das Leben der Volksdichtung.

Der Begriff „Takt“ setzt in diesem Zusammenhange den Begriff der Zeit, des Raumes und der Kraft voraus, und soweit Kraft sich nur im Körperlichen offenbart, auch den des Körperhaften; denn der Körper des Tanzenden bewegt sich im Raume in Schritten, die örtlich und zeitlich gemessen, gezählt, nach ihrer Schallstärke und dem Grade der Muskelspannung unterschieden werden. Die von Körpern hervorgebrachten Töne werden gleichfalls nach ihrer zeitlichen Dauer, ihrer Stärke und auch nach der Bewegungsgeschwindigkeit der tonerzeugenden Körper beurteilt, insoweit dies unbewußt mit Bezug auf die Tonhöhe geschieht. Die Klangfarbe der Töne hängt von den Eigenschaften der tonerzeugenden Körper ab, wie die Art und Anmut der Bewegungen von den verschiedenen Muskelspannungen des Körpers. In Gesang und Dichtung sind Töne der Stimmbänder, im Tanz Bewegungen der Gliedmaßen die Hauptträger des Taktes.

Es sind also auf jeden Fall Bewegungen von Körpern in Zeit und Raum die nach Takten geregelt werden. Dasjenige aber, was die Bewegungen hervorbringt und zu regeln im stande ist, nennen wir Kraft. Wenn auch alle diese herbeigezogenen Begriffe an sich allgemeinverständlich sind, so dürfte doch eine kurze Darlegung ihres Wesens und ihres Ursprunges um so mehr am Platze sein, als bei der Beurteilung von einschlägigen Abhandlungen von Techmer in der Internationalen Zeitschrift für Allgemeine Sprachwissenschaft wiederholt die Forderung gestellt wird, die Ergebnisse der neueren physiologischen Psychologie zu verwerten. Techmer a. a. O. V, S. 237 hat mit Bezug auf Piersons Analyse de la perception métrique freilich nicht berücksichtigt, daß der Verfasser bereits 1880 gestorben war, während Band I der „Philosophischen Studien von Wundt“ erst 1883 erschienen ist. Die früheren Arbeiten aber auf dem Gebiete der Physik und der Psychologie sind von Pierson genügend benutzt worden. Techmer denkt wohl an die Untersuchungen in Wundts Philosophischen Studien, Band I, 1883, II, 1885, III, IV, V, 1889, und zwar I, 78: Sieben Untersuchungen über den Zeitsinn von Julius Kollert und II: Neue Versuche über den Zeitsinn von Volkmar Estel. Ferner II, 323: Zur Frage der Giltigkeit des Weberschen Gesetzes bei Lichtempfindungen von Emil Kräpelin; Georg Dietzes Untersuchungen über den Umfang des Bewußtseins II, 362 und II, 546: Zur Lehre vom Zeitsinn von Max Mehner, besprochen von Techmer, J. Z. f. A. Spr. II, 304. Desgleichen die Lehre von Estel über die Periodicität des Zeitsinnes und V, 558: Jvan Schischmanows Untersuchungen über die Empfindlichkeit des Intervallsinnes.

Die angeführten Arbeiten bieten aber für unsre Zwecke nichts, das unmittelbar verwendbar wäre, und sie können es auch nicht; denn die Untersuchungen beschäftigen sich mit einer Folge von einfachen, vorher

genau bestimmten Klang- oder Lichterscheinungen, während im Gesang und namentlich in der Dichtung die Laute höchst mannigfach und in ihrer Folge für den Hörer unberechenbar sind. Außerdem sind diejenigen, welche solche Untersuchungen anstellen, unmöglich unbefangene Beobachter,*) wie dies Ernst Leumann, Professor für Sanskrit in Straßburg in Wundts Ph. St. V, 620 überzeugend nachweist.

Während in den ersten der oben angeführten Abhandlungen die Gültigkeit des Weberschen Gesetzes angefochten wurde, lassen es die zeitlich letzten wieder voll bestehen. Auch ich glaube an die Richtigkeit desselben, daß wir „bei der Vergleichung äußerer Eindrücke nur im stande sind, deren Verhältnisse, nicht aber ihre absoluten Werte zu bestimmen", wie wir in der Musik die Tonverhältnisse auffassen, ohne die Schwingungszahlen zu kennen. Wir dürfen überhaupt nicht vergessen, daß es auf unserm Gebiet nur auf eine annähernde Schätzung ankommt. In der wirklichen Welt sind wohl kaum zwei völlig gleiche Erscheinungen zu beobachten. Georg Dietzes Ansicht Ph. St. II, 364 ist wohl unbestreitbar: „In dem Falle relativ einfacher und regelmäßig aufeinanderfolgender Eindrücke ist die Zahl der Vorstellungen, welche von dem Bewußtsein zusammengefaßt werden können, durchaus abhängig von der Geschwindigkeit der Aufeinanderfolge". Aber auch hiervon gilt Ivan Schischmanows Beobachtung Ph. St. V, 558, daß Übung und Gewohnheit entscheidend sind, zumal bei der Schätzung von Tönen.

Wichtiger erscheinen mir folgende Äußerungen: Scherer in seinem Kolleg über Poetik, herausgegeben von Richard M. Meyer, 1888, S. 78: „Das Tanzen ist ohne Zweifel aus dem Springen hervorgegangen (mittelhochdeutsch heißt es noch vom Frühlingstanz: den reien springen). Der Gang ist regelndes Prinzip, vielleicht weiter reguliert durch den Herzschlag". Hieran schließt sich, was Dr. Richard Kühnau in Bezug auf Westphal (R. W. I, 7) in seinem Werke sagt: Die Trishṭubh-Jagatî-Familie. Ihre rhythmische Beschaffenheit und Entwicklung. Versuch einer rhythmischen und historischen Behandlung der indischen Metrik, Göttingen 1886. „Schreitende Menschen, das Traben der Pferde, der Flügelschlag fliegender Vögel, Glockenschläge, der eigene Pulsschlag u. s. w. sind rhythmische Bewegungen, deren einzelne Abschnitte sich dem menschlichen Geiste als leicht wahrnehmbare Zeiten einprägen und in

---

*) Es muß indessen zugestanden werden, daß bei Innehaltung der Bedingungen, welche Wilhelm Wundt in den Grundzügen der Physiologischen Psychologie, Leipzig 1887, I, Kapitel 8, SS. 339—355 „Maßmethoden der Empfindung" empfiehlt, und bei gewissenhafter Anwendung der vier Methoden eine völlig hinreichende Genauigkeit erzielt wird.

ihrer Reihenfolge denselben angenehm berühren, solange sie nicht durch Monotonie ihm lästig werden. Diese Bewegungen in der Natur sind die Grundlagen für die Ideen des Rhythmus im menschlichen Geiste".

Ausführlicher und im Zusammenhang auf Grund sorgsamer Beobachtungen an sich und seiner Familie hat Ernst Leumann, Wundts Ph. St. V, 620 über den Takt gesprochen: „Die Seelenthätigkeit in ihrem Verhältnis zu Blutumlauf und Atmung". Vergleiche namentlich S. 624/5. Er macht darauf aufmerksam, daß der Mensch in Puls und Atem angeborene Zeitmesser besitzt. Gerade für unsere Untersuchungen sind seine Beobachtungen über den Einfluß des Temperaments auf die Blutbeschleunigung von großer Bedeutung. Leumann hat gezeigt, daß Konsonantenreichtum in einer Sprache bei gleicher Zeit nur eine geringere Zahl von Versfüßen zu lesen gestattet als in einer vokalreichen. Es leuchtet ein, wie dieser Umstand namentlich bei einer silbenzählenden Dichtkunst zur Untersuchung der Silben auffordern muß. Wichtig ist vor allem S. 627 die Beobachtung: „Die rhythmischen Intervalle beim Skandieren verhalten sich wie die Pulsintervalle".

Derart sind die Grundlagen, welche wir zur Untersuchung der Takte aus der Naturbeobachtung entnehmen können. Es bleiben jetzt noch die Erkenntnislehren zu berücksichtigen. Im allgemeinen verdankt der Verfasser seine Anschauungen den Lehren Diltheys in Wort und Schrift über unser „psycho-physisches Wesen".*)

b. Entstehung des Taktgefühls.

Um zu einem Ergebnis bezüglich der Entstehung des Taktgefühls zu kommen, ist es nötig, auf die Grundthätigkeiten des Menschen hinzuweisen. Diese sind Fühlen, Wollen und Vorstellen. Aus ihrer Wechselwirkung unter Vorantritt je einer dieser Thätigkeiten gewinnen wir unsre Grundbegriffe von Zahl und Zeit, von Körper und Raum, von Ursache und Kraft. Bei den folgenden Einzeluntersuchungen ist stets daran zu denken, daß das Verhältnis der Sinnesempfindungen zu den (vorausgehenden) Reizen in der Außenwelt, und die Beziehungen der Empfindungen zu den vorausgehenden Bewegungen in den Nerven nicht zu bestimmen sind. Nur so viel ist sicher, daß Beziehungen zwischen den Reizen und den Empfindungen vorhanden sind: Jede Einwirkung eines Körpers auf einen andern findet mittels irgend einer Bewegung statt, und der dadurch in dem andern hervorgerufene Reiz lockt eine Gegenbewegung entweder in der Form des Widerstandes oder des Nachgebens hervor. Bei einem Dinge nennen wir

*) Die Grundzüge der Physiologischen Psychologie von Wundt sind dem Verfasser erst nach Vollendung dieser Abhandlung näher bekannt geworden.

die entgegenwirkende Kraft Festigkeit, bei einem lebenden, aber bewußtlosen Wesen dagegen Lebenskraft, und bei dem mit Bewußtsein begabten Menschen Willen.

Dem Kind ist ein allgemeines Gefühl für die körperhafte Außenwelt angeboren, d. h. die Grundlage, aus dem sich der Begriff des Körpers entwickeln wird, und zwar unter dem Vorantritt seiner Fähigkeit zu fühlen. Die auf Grund des allgemeinen Gefühls eintretende Äußerung der Lebenskraft entwickelt sich alsdann zu einem Wollen und schafft sich den Begriff des Raumes, indem sie aus sich heraus auf andre Wesen oder Dinge Einfluß zu gewinnen sucht. Die Ab- und Nachfolge zwischen Empfindungen von empfangenen Reizen und denen von thätigen Muskelspannungen, die eine Berührung mit der Außenwelt herbeiführen, erzeugt alsdann die Vorstellungsfähigkeit. Das Vorstellen schafft sich nun unter Beobachtung des Wechsels der Gefühle den Begriff der Zeit, und da den Menschen der stetige, in seiner Stärke regelmäßig wechselnde Reiz des Blutumlaufs nie verläßt, so gewinnt er, bewußt oder unbewußt, sofort mit der Zeit das Gefühl des zeitmäßigen Wechsels von Stärkegraden, d. h. das Taktgefühl.*)

Da nicht alle Gefühle sofort in das Bewußtsein treten, sondern unbewußt lange ruhen können, bis sie sich oft aus unbekannter Veranlassung dem Bewußtsein geltend machen, und gleichwohl eine Muskelbewegung hervorrufen, so gibt es auch ein unbewußtes Thun und ein unbewußtes Vorstellen. Diese unbewußten drei Grundthätigkeiten sind bei den volkstümlichen Künsten, bei Tanz, Gesang und Dichtung, ausschlaggebend, wenn sie auch nicht ganz unbewußt arbeiten. Die eigentliche Kunst ist sich und ihrer Wirkungen in viel höherem Grade bewußt und strebt danach, es völlig zu werden.

Somit habe ich mich für die allgemeine Auffassung von der Vorstellung des Raumes und der Zeit entschieden, so daß meiner Ansicht nach die allgemeine Vorstellung von Raum und Zeit allen besondern Raum- und Zeitbestimmungen zu Grunde liegt. Im Jahre 1886 habe ich mich den Ansichten von E. Mach in seinen Beiträgen zur Analyse der Empfindungen, Jena 1886, angeschlossen, der die allgemeine Auffassung als die ursprüngliche verteidigt.

---

*) Man vergleiche hiermit und mit dem Folgenden die eingehenden Untersuchungen von Wilhelm Wundt: Grundzüge der Physiologischen Psychologie, Leipzig 1887, II, 3. Abschnitt: Von der Bildung der Sinnesvorstellungen. 4. Abschnitt: Von dem Bewußtsein und dem Verlaufe der Vorstellungen. 5. Abschnitt: Von dem Willen u. s. w., welche in ihren Ergebnissen nicht ganz mit den obigen übereinstimmen.

c. Wesen des Zeitbegriffes.

Mach erklärt die Zeit für die Empfindung, welche wir von der Arbeit des Aufmerkens haben. Es fragt sich aber noch, ob unser Aufmerken Empfindungen oder Vorstellungen zugewandt sein müsse, um die Empfindung der Zeit hervorzurufen. Das letztere erscheint insofern unwahrscheinlich, als der Wechsel von Vorstellungen dem beobachtenden Geiste nur mittels der Rückerinnerung zugänglich wird; denn der Geist kann nicht zu gleicher Zeit vorstellen und seine Vorstellungen in ihrem Wechsel beobachten. Daher ist es angemessen, an einen Wechsel von Empfindungen, wie des Herzschlages, zu denken.

Pierson berücksichtigt in seiner Métrique naturelle du langage, Paris 1884, namentlich das Gebiet der Laute und Töne, um den Zeit- und Taktbegriff zu untersuchen. Nur im Anfang S. 9 berührt er die Erscheinungen des Sehens, um seine geistreiche Auffassung vom Unterschiede des Zeit- und Raumbegriffes an einem Beispiel zu erläutern: „Mittels der Perspektive (d. h. der Fähigkeit, körperlich und räumlich zu sehen) setzen wir die sichtbaren Erscheinungen zu einem Ganzen zusammen; durch eine Verallgemeinerung dieser Zusammensetzung, welche an den besonderen einzelnen Erscheinungen wahrgenommen wird, leiten wir uns die Vorstellung vom Raum ab: Die abgeleitete Vorstellung vom Raum ist die unendliche unbestimmte Zusammensetzung aller möglichen Erscheinungen". „Die abgeleitete Vorstellung (S. 10) der Zeit ist die unendlich unbestimmte Zerlegung der möglichen Erscheinungen". Dies wird S. 12 weiter erläutert: „Die Aufeinanderfolge der Einzelheiten, welche eine Reihe bilden, erzeugt die Zeitempfindung, die Zusammenfassung, welche das Ende einer Reihe kennzeichnet, erzeugt das Raumgefühl; dadurch, daß sich alsdann die ganze Reihe selbst wiederholt, empfindet unser Ohr zuerst noch einmal, was Zeit ist, und bei einer größeren Zahl von aufeinanderfolgenden Reihen, die sich ihrerseits von einander unterscheiden, erhält es schließlich die Bestandteile einer allgemeineren, weiteren, ausgedehnteren Zusammenfassung, welche in einer Gesamtempfindung zur selben Zeit eine größere Zahl von Sonderempfindungen vereinigt; unser Ohr empfindet mit einem Wort eine in eine bestimmte Form gefaßte Einheit, welche eine unmittelbar höhere Stufe der Zusammenfassung in der Ordnung taktmäßiger Gebilde bezeichnet".

5. Kühnaus taktmäßige Gliederung der ältesten silbenmessenden Dichtungen in seinem Werk: Die Trishṭubh-Jagatî-Familie, 1886.*)

Zum Schluß dieser Vorbemerkungen habe ich noch auf zwei Arbeiten etwas einzugehen, die sich mit dem Takt in der Dichtung beschäftigen: Zunächst auf Kühnaus Trishṭubh-Jagatî-Familie u. s. w. Kühnau untersucht der Natur seines Stoffes gemäß nur die genannten Reihen der indischen Dichtung, bezüglich der Länge und Kürze ihrer Silben, um dann unter Voraussetzung von Ikten, also von guten und schlechten Taktteilen, und unter Beobachtung der in den Gedanken liegenden Pausen die „Rhythmische Gliederung" der Reihen vorzunehmen. Der Umstand, daß Kühnau Ikten und Takte gleicher Art in den fast rein silbenzählenden Reihen ansetzt, wäre geeignet, die Ergebnisse seiner Forschung von vornherein fraglich zu machen, wenn es nicht im Grunde gleichgültig wäre, ob jene Reihen Takte enthielten oder nicht. Die von Kühnau untersuchten Dichtungen zeigen aber nur silbenzählende oder nur zum Teil nach Längen und Kürzen geregelte Reihen, in welchen man eine stärkere Betonung von bestimmten Längen, geschweige denn von Kürzen an bestimmter Stelle nicht nachweisen kann. Auf diesen Punkt werde ich im Abschnitt IV noch einmal zurückkommen. Hier sei nur noch angedeutet, daß die Annahme von verschiedenen Schrittfolgen, mit oder ohne Hervorhebung einzelner Tritte durch stärkeren Schall, genügt, um die wichtigsten, wenn nicht alle von Kühnau besprochenen Reihen zu erklären.

6. Kawczinskis Ansicht über Takte auf Grund der Tonverstärkung in der klassischen und mittelalterlichen Dichtung.

Im Gegensatz zu allen denen, welche Ikten in derjenigen Dichtung annehmen, welche ihre Reihen nach Längen und Kürzen aufbaut, steht Kawczinski, der für die alte Dichtung nur Versmaße, aber keine Verstakte kennt.

Ich habe bisher absichtlich die Ausdrücke Rhythmus und Metrum, Rhythmik und Metrik vermieden und werde sie auch nicht anwenden, nicht als ob ich jene Ausdrücke für undeutlich halte, sondern weil ich gerade das gemeinschaftliche Kennzeichen aller Dichtung, des Gesanges und Tanzes hervorsuchen und mit Takt bezeichnen will.

Auch Kawczinski behandelt nicht diese drei Gebiete, sondern nur die Dichtung und an einigen Stellen auch die Musik. Die taktmäßigen Bewegungen, wie sie sich in Marsch und Tanz zeigen, läßt er völlig außer acht. Er leugnet das Bestehen von Takten, die auf der Tonverstärkung

---

*) Oldenbergs Bemerkungen in seinen Prolegomena zu den Hymnen des Rigveda, Berlin 1891 hoffe ich noch in einem Nachtrag berücksichtigen zu können.

einzelner Silben beruhen, in der alten Zeit und erklärt ihr Erscheinen in der Dichtung als eine Folge der gesonderten musikalischen Kunstentwicklung. (S. 114: „Au temps de Marius Victorinus des poètes vulgaires, ignorant les règles métriques, se mirent à composer des vers rhythmiques. — Ce genre de versification n'est pas sorti de l'esprit du peuple, — formé sous l'influence de la technique musicale“.) Selbst die lateinische Dichtung des frühen Mittelalters, der außer der festen Silbenzahl noch eine bestimmte Zahl von stark betonten Silben als Kennzeichen zugeschrieben werden, steht nach Kawczinski noch unter der klassischen Versmessung. Erst Otfrieds Dichtung zeige den Takt der neuen Zeit im Verein mit den Maßen der alten Welt. Den Übergang aber aus der alten zur neuen Versgestaltung behandelt er ebensowenig wie den aus der silbenzählenden zur tonverstärkenden Dichtkunst. Um seine ganze Auffassung zu verstehen und später zu bekämpfen, ist es hier nötig, seine Ansicht über den Ursprung des Taktes anzugeben.

Kawczinski sagt a. a. O. S. 33: „Ich glaube also, daß der Takt nicht aus einem allgemeinen Taktgefühl, sondern aus einer Sinneswahrnehmung entstanden ist, die sich verallgemeinert hat. Ich glaube, daß man nicht überall dahin gelangt ist, diese sinnliche Wahrnehmung zu machen, sondern in einem besonderen Fall. Der Takt ist eine Entdeckung oder vielmehr eine Erfindung gewesen, und sie muß wie alle Erfindungen gemacht worden sein. Es scheint mir schließlich wahrscheinlich, daß jene besondere Sinneswahrnehmung an dem Gegenstande selbst gemacht worden ist, an dem sie sich am meisten und am klarsten entwickelt hat, nämlich am Vers“. Ferner S. 46/7: „Ich bin geneigt, die Kenntnis des Taktes als ein Erzeugnis des griechischen Geistes anzusehen, da sie sich selbst in der Sanskritlitteratur nicht findet, die doch durch ihre außergewöhnlich scharfsinnigen Grammatiker berühmt ist“. S. 53: „Die Alten scheinen sich ‚le rythme‘ wie ein langes Band oder eine Kette von gleichen Ringen vorgestellt zu haben, und ‚le mètre‘ wie einen bestimmten Teil dieser Kette. Aber diese Anschauungsart ist nur eine verallgemeinerte später entstandene Lehre. Le rythme ist das Geschlecht, dessen verschiedene Art die mètres sind. Jedenfalls hat man nicht das rhythmische Band, sondern vielmehr le mètre zuerst erfunden, welches vom silbenzählenden Vers geliefert wurde. Dieser silbenzählende Vers hatte dem mètre als Grundlage gedient, und in ihm hat man zum erstenmal rhythmische Füße bemerkt“.

Im übrigen führt Kawczinski eine große Zahl von Stellen aus

lateinischen Grammatikern und Rhetorikern an, die auf die Taktgestaltung, auf rhythmus und metrum Bezug haben, und benutzt ihre Ansichten, um nicht nur die Eigenschaften der Verse ihrer Zeiten, sondern auch die der früheren Jahrhunderte zu bestimmen. So wichtig diese Zeugnisse unter Umständen für das Erkennen der zeitgenössischen Dichtung sein können, so wenig dürfen wir sie für maßgebend in einer allgemeinen Frage, wie der des Taktes, halten. Außerdem bieten jene Stellen vielfach Gelegenheit, über ihren Sinn der verschiedensten Meinung zu sein, so daß sie schließlich wenig beweisen.

Übergang zum Teil II.

Während A. W. Schlegel*) in seinen Vorlesungen über die Dichtkunst die Wichtigkeit des Tanzes zu übersehen scheint, obgleich er sich bewußt war, daß die älteste Kunst in der Verbindung von Tanz, Gesang und Dichtung bestand, weist Scherer in seiner Poetik S. 12 auf den Tanz hin und sagt: „Ich zweifle nicht, daß die Ansicht von der Entstehung des Rhythmus die richtige ist, welche ihn aus dem Tanze herleitet". Wichtig scheint alsdann auch die Ansicht von Scherer zu sein, welcher er S. 19 in den Worten Ausdruck gibt: „Der Rhythmus namentlich wird je weiter zurück, desto stärker hervorgehoben sein".

Im folgenden Abschnitt werde ich versuchen, die Schritte und Schrittfolgen zu beschreiben, die mir im Gang, Marsch und Tanz bekannt geworden sind oder sich aus der Natur des aufrecht gehenden Menschen von selbst ergeben. Insofern diese Schritte und Schrittfolgen allgemein menschlich oder allgemein verbreitet sind, werden wir sie volkstümlich, im andern Fall künstlich nennen.

*) A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Heilbronn, 3 Bände, 1817, 8°.

II. Gang, Marsch und Tanz nebst ihren natürlichen Takten.

A. Der natürliche Gang.

1. Des einzelnen.

a. Des Kindes.

Das Kind macht die ersten selbständigen Gehversuche (die kriechenden und rutschenden Bewegungen des Kindes, die dem Gehen vorausgehen, können hier unberücksichtigt bleiben, da sie keine besonderen Taktformen aufweisen, die im Gange nicht wiederkehrten) nur aus dem Stand, denn ein etwaiges Aufstehen oder Heruntergleiten vom Sitz würde es zu Fall bringen, bevor es den ersten Schritt thäte. Der Stand, welchen ein Kind einnimmt, bevor es laufen kann, ist der denkbar sicherste. Seine beiden Füße stehen auseinander, in kleiner Spreizstellung, die Fersen ein wenig näher aneinander als die Fußspitzen. Der Fuß ruht ganz auf dem Boden.

Der erste kleine Schritt aus diesem Stand nach vorn auf die Mutter zu bringt das Kind aus dem Gleichgewicht, selbst wenn es an den Händen noch eine Stütze findet, so daß der nächste Schritt eine notwendige Folge des ersten ist: Der andere Fuß wird wieder zu dem vorgesetzten herangezogen, um das Gleichgewicht wiederzufinden. Dann ist das Kind wieder im Stand, und ein neuer Schritt kann gethan werden. Erst nach mehreren Versuchen wird der zweite Schritt über den Stand des ersten Fußes hinausgehen, wenn die Sicherheit gewährende und lockende Mutter ein wenig weiter steht oder sich gleichzeitig rückwärts bewegt. Die ersten Schritte sind also zwei Halbschritte. Erst später folgt der Vollschritt.

Jedes Kind, das Schlittschuh oder Stelzen laufen lernt, braucht anfangs dieselben Halbschritte, es zieht den einen Fuß hinter den andern nach.

Der Stand nach dem ersten Vollschritt ist derjenige, aus welchem auf natürliche einfache Weise zwei Vollschritte gemacht werden können. Der eine Fuß steht vor, der andere hinter der Lotlinie des Körpers. Um schließlich wieder zum ersten Stand zu kommen, bedarf es nur eines Halbschrittes wie am Anfang des Ganges. Die Stellung nach dem

ersten Vollschritt ist schon nach dem ersten Halbschritt gegeben. Während der erste Spreizstand der seitliche nach rechts und links von der Lotlinie war, ist dies der schräge Spreizstand, halb vor-, halb rückwärts.

Der Schritt des Kindes hebt den Fuß nur ein wenig, es setzt ihn mit der ganzen Sohle wieder auf den Boden, so daß die Last des Körpers mehr auf den Fersen ruht.

Das Kind, welches sicher geht, lernt schnell laufen. Im Lauf werden die Schritte zunächst nicht weiter sondern schneller, und infolgedessen pressen sich die Zehen stärker in oder gegen den Boden als die Fersen. Dieser Laufschritt lehrt den Zehengang, der leichter und leiser ist als der Sohlengang. Im Gegensatz zum leisen Zehengang bereitet der feste Sohlengang dem Kinde eine besondere Freude, wenn Boden und Beschuhung derart sind, daß es seine Tritte deutlich hört. Ungestört gelassen stampft das Kind gleichmäßig mit jedem Fuße, bis es zur Ruhe kommt oder wieder in den gewöhnlichen Gang übergeht. Mit dem Stampfen ist ein höheres Heben des Fußes verbunden und bildet so eine Vorübung zu einem höheren und weiteren Schritt, der sich dann namentlich zum eiligen Laufschritt ausbildet.

Ist der Boden weich oder mit reichlichem Graswuchs versehen, so wird der Gehende genötigt, das Bein mit dem Fuß möglichst hoch und weit auszustrecken, wie die Sumpfvögel es thun. Bei diesem Schritt unterscheidet man genau ein Aufheben und Niedersetzen des Beines und des Fußes. Der Schritt wird also nicht nur nach seiner Länge, sondern auch nach seiner Höhe meßbar. Man unterscheidet leise und gestampfte Tritte. In der Mitte von diesen Schrittarten liegt der Gangschritt.

b. Des Erwachsenen.

Der Schritt des Erwachsenen kann seinen Anfang aus dem Sitz oder dem Stand nehmen. Wer sitzt und sich vom Boden erheben will, kommt gewöhnlich in der schrägen Spreizstellung zum Stehen und kann seinen Gang sofort mit Vollschritten beginnen. Wer nur aufspringt, um zu stehen, wird gleichwohl noch zwei Vollschritte machen, es sei denn, daß er in Spannung versetzt mit beiden Füßen zugleich aufspringt und dann fest steht. In der Regel sind die ersten Schritte nach dem Aufstehen kürzer und schneller als die folgenden. Daß andrerseits die letzten Schritte vor dem Niederlassen auf einen Sitz langsamer und kürzer werden und mit einer Wende enden müssen, so daß die Füße sich wieder in der schrägen Spreizstellung befinden, ist nur natürlich. Denn die einseitige Beugungsfähigkeit nach rückwärts bedingt eine seitliche Wendung.

Der erste Schritt aus der seitlichen Spreizstellung ist nur ein halber, es sei denn, daß er mit besonderer Kraftentwickelung absichtlich weit genommen wird. Dies ist nur mit einer bestimmten Bewegung des andern

Fußes möglich. Während nämlich das linke Bein z. B. hoch und weit gestreckt wird, schnellt sich der rechte Fuß von der Ferse auf die Zehen, so daß in dem Augenblicke, wo der linke Fuß mit der Ferse den Boden berührt, der rechte noch auf den Zehen ruht.

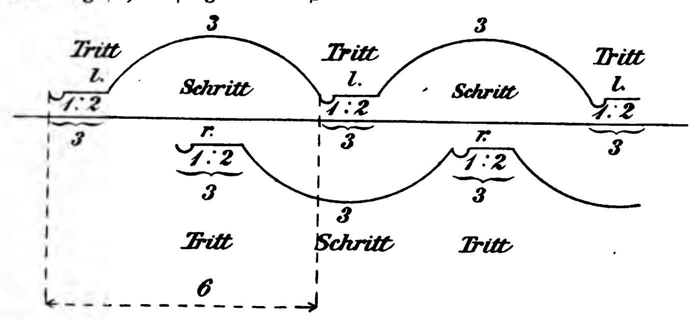
c. Die Schritt- und Trittbewegung.

α. Vorwärts.

Die nächste Bewegung des zuerst vorgestreckten Fußes ist alsdann eine kurze und aufschnellende nach dem Ballen und den Zehen zu. Diese kurze Zeit benutzt nun der andre Fuß, um aus seiner zurückgebliebenen Haltung am andern Fuß vorüber in die vordere Stellung zu gelangen, so daß jetzt die rechte Ferse den Boden berührt, während die linken Zehen noch leicht den Körper stützen. Dieser Schritt bietet in seinem Anfang und in seiner Fortsetzung das deutliche Bild von dem wiegenden Gange des Menschen, der sich, nur weniger klar, sofort nach dem ersten Halbschritt vollzieht. Je eiliger der Mensch dahinschreitet, um so ausgeprägter werden die Spuren der Zehen.

Es findet also eine doppelte Bewegung statt: die eine des ganzen Beines gleichmäßig und gleichzeitig im Gegensatz zu der aufschnellenden des andern Fußes. Abgesehen vom ersten Halbschritt ist die Zeit vom ersten bis zum zweiten Berühren des Bodens seitens der Ferse die gleiche beim linken und beim rechten Fuß. Die Zeit, in welcher der Fuß frei schwebt, ist gleich derjenigen, während welcher er am Boden verweilt, indem er sich von der Ferse nach den Zehen zu bewegt.

Diese Bewegung von Ferse zu Zehen findet nicht gleichmäßig statt, sondern die Zeit, während welcher die Ferse den Boden berührt, ist nur halb so groß wie diejenige, während welcher Ballen und Zehen den Boden pressen. Es geschieht dies im Verhältnis von 1 : 2. Berücksichtigen wir diese Doppelbewegung, so stellt sich das Bild des Ganges von Anfang und Ende abgesehen folgendermaßen dar:



Will aber der im eiligen Schritt Begriffene seinen Gang hemmen, so tritt ein Wechsel in der Reihenfolge der längeren und kürzeren Zeit während

des Trittes ein, die Ferse preßt den Boden und verweilt dort doppelt so lange als Ballen und Zehen. Diesen Gang hat auch derjenige, welcher einen steileren Weg bergab schreitet.

Richtet man seine Aufmerksamkeit nur auf die Bewegung des einen Fußes, so sieht man, wie auf eine Hebung des Beines ein Niedersetzen des Fußes folgt. Diese Haupthebung ist der Zeit nach gleich der Zeit der Senkung; die Senkung des Fußes selbst aber zerlegt sich beim Gange in der Ebene in eine kurze Senkung und doppelt so lange Hebung der Ferse, oder beim Gange bergab in eine lange Senkung und halb so langen Hebung der Ferse. Nimmt man die kurze Zeit, während welcher die Ferse den Boden berührt als Einheit, so besteht ein Vollschritt aus einer dreizeitigen Hebung, dem eigentlichen Schritt, und einem dreizeitigen Tritt, der Hauptsenkung. Schritt und Tritt verhalten sich wie 1 : 1 oder wie 3 : 3, die Bewegungen während des Trittes dagegen wie 1 : 2 oder 2 : 1. Beachtet man nur die Bewegungen der Tritte beider Füße, so erhält man eine räumlich, vorwärts und seitlich, aber nicht zeitlich gesonderte Reihe:

⏑—   ⏑—
    ⏑—   ⏑—

Zeitlich folgt Bewegung auf Bewegung ohne Pause:

⏑—(l) ⏑—(r) ⏑—(l) ⏑—(r) oder —(l) ⏑—(r) ⏑—(l) ⏑—(r) ⏑—(l) ⏑—(r) ⏑.

Läßt man den Tritt außer acht, so erscheint ein großer Schritt des einen Beines in Abwechselung mit dem des andern, zeitlich einander unmittelbar folgend, räumlich gesondert; Vollschritte verhalten sich also wie 1 : 1 oder wie 6 : 6.

Um gleich ein Beispiel zu geben, wie ich mir die Benutzung dieser Formeln für den volkstümlichen Takt in der Dichtung denke, will ich hier einige Zeilen von Kühnau a. a. O. IX anführen, und der Leser wird in der bisherigen Auseinandersetzung die Antwort gefunden haben.

„Einen Punkt von allgemeiner Bedeutung habe ich in meiner Bearbeitung der Trishṭubh-Jagatî-pâda unberücksichtigt gelassen, nämlich die Beantwortung der Frage: In welcher Weise ist der Übergang der silbenzählenden Metrik in die quantitierende zu denken? Wenn das Verhältnis der Taktteile in der silbenzählenden Poesie 1 : 1 ist, wie verträgt sich dann dieses Taktverhältnis mit dem iambischen Takte 1 : 2, wie wir denselben in der quantitierenden Poesie vorfinden? Wie können beide Taktverhältnisse in ein und derselben Reihe sich verbinden, ohne den Rhythmus zu stören?“ Kühnau selbst fügt dann noch hinzu: „Ich entscheide mich hierüber noch nicht. Eine Arbeit, welche den Rhythmus in seiner historischen Entwickelung untersucht, wird auch hier Klarheit schaffen.“

Die Antworten beruhen alle drei auf dem Umstand, daß sich sowohl Schritt zu Tritt, als auch Schritt zu Schritt und Tritt zu Tritt wie 3 : 3 (nicht eigentlich wie 1 : 1) verhalten, daß sich also die große Hebung, die Haupthebung, zur ganzen Senkung, der Hauptsenkung wie 3 : 3 verhält, die kleine Senkung aber im Tritt zu seiner kleinen Hebung wie 1 : 2. Wo also dreiteiliger Takt mit zweiteiligem in derselben Reihe wechselt, sind erst zwei dreiteilige (= 6 Zeiten) dem einen zweiteiligen (= 6 Zeiten) gleichwertig, oder ein dreiteiliger vertritt je eine (dreizeitige) volle Haupthebung oder Hauptsenkung.

Es wird hier auch ersichtlich, wie leicht eine Vertauschung der Begriffe von Hebung (ἄρσις) und Senkung (θέσις) entstehen konnte. Die Hebung des einen Beines, der eigentliche Schritt des einen Fußes, findet zur selben Zeit statt, zu welcher die Ferse des andern Fußes den Boden berührt und sich dann hebt, um die Last des Körpers auf die Zehen zu übertragen. Es findet also innerhalb derselben Zeit, außer der Hebung des Beines noch eine Hebung der Ferse des andern Fußes statt, oder anders angesehen: Innerhalb der ganzen Senkung (θέσις) findet eine kleinere Hebung statt, die entweder zwei- oder einzeitig ist.

Beim gewöhnlichen Gang beginnt aus dem seitlichen Spreizstand heraus eine halbe Hebung, ein Halbschritt, aus der schrägen Spreizstellung heraus aber eine volle Hebung, ein Vollschritt. Auf weichem Boden erscheint dem Auge der Schritt, also die Hebung, auf festem dem Ohr der Tritt, also die Senkung, als das Wesentliche. Im ersten Fall muß der Gesang hinzutreten, um dem Ohr den Takt anzugeben, im andern Fall dient das Stampfen dazu.

Das Auge entdeckt am Gang noch eine sehr wesentliche Erscheinung: In dem Augenblick, wo die Zehen oder die Fersen während zweier Zeitteile von sechs die Last des Körpers tragen, findet eine Spannung fast aller Muskeln der entsprechenden Körperseite statt, die sich bis auf den Blick des Auges fortpflanzt, sobald der Gesang hinzukommt. Beim gewöhnlichen Gang ist die eigentliche Arbeit nicht der Schritt, also nicht die Hebung des Beines, sondern die Hebung der Ferse und die Senkung der Zehen. In der eigentlichen Tanzkunst drückt sich dieser Wechsel der An- und Abspannung der Muskeln auch in den Bewegungen der Arme und des Rumpfes aus. Auf der richtigen Muskelspannung beruht die Anmut von Gang und Tanz. Da Schritt und Tritt zusammen sechs Zeiteinheiten ausmachen, so verteilt sich die Zeit der Spannung folgendermaßen: 3 + 1 : 2 oder 3 : 2 + 1 oder 1 + 3 : 2. Diese Spannung findet sich auch auf sprachlichem Gebiet und im Gesang. Ein so hervorgebrachter Laut heißt schneidig, die Engländer nennen ihn narrow. Ausgebildet ist der gespannte Ton namentlich in der Befehlssprache.

Die Zeitverhältnisse des Ganges, d. h. seine natürlichen Takte, die

wir durch die vorhergehende Untersuchung gewonnen haben, sind also folgende:

l. r.
Vollschritt zu Vollschritt
6 : 6

Schritt zu Tritt — Schritt zu Tritt
3 : 3 — 3 : 3

Ferse zu Fußspitze oder Ferse zu Fußspitze
1 : 2 — 2 : 1

An- zu Abspannung.
2 : 4

Die Höhe des Schrittes hängt von der Hebung der Ferse im wesentlichen ab: Je steiler der Fuß, um so höher der Schritt; denn um so eher ist die Möglichkeit vorhanden, den andern Schenkel und damit den Fuß hoch zu heben.

Auffallend ist also, daß sich beim Gange keine vierzeitigen Bewegungen finden. Eine vierzeitige Bewegung wird erst durch vier oder allenfalls durch zwei Schritte gewonnen, wenn man den Vollschritt in Schritt und Tritt zerlegt.

Bei der Beurteilung von Vollschritten kommt es also auf Weite und Höhe, auf die Spannung der Muskeln und auf die Schallstärke an.

β. und *γ.* Rückwärts und seitwärts.

Bisher habe ich nur von den Bewegungen gesprochen, welche Schritte nach vorn herbeiführen. Rückwärts ist die Folge der einzelnen Bewegungen etwas anders. Der Schritt beginnt allerdings wieder, aber die Zehen und der Ballen berühren zuerst den Boden und dann folgt die Ferse. Sonst entsprechen die Schritte den oben behandelten. Anders gestaltet sich der Gang nach rechts oder links seitwärts. Er besteht naturgemäß aus Halbschritten: Der Fuß, welcher ihn zuerst gethan, ruht so lange bis der andere nachgezogen und neben ihn gestellt worden ist. So entsteht der Nachstellgang, welcher auch nach vorn ausgeführt werden kann. In diesem Falle geht entweder immer derselbe Fuß voran, oder die Füße wechseln sich im Vortritt ab. Letzterer Gang ist schon eine Kunstform. Diese Schritte finden sich namentlich im Ringelreigen und im Galopp in der Form des Zehenganges.

Anmerkung: Wenn unter Wahrung der seitlichen Richtung ein Vollschritt gethan werden soll, so ist ein Übersetzen des einen Fußes über den andern nötig. In diesem Falle schreiten die Tänzer aber lieber vorwärts und halten die Arme nach rückwärts etwas verschränkt.

d. Der Zehengang.

Der Zehengang ergibt sich aus dem Bestreben, sich möglichst ohne Geräusch zu bewegen. Er besteht aus einem zweizeitigen Schritt und einem zweizeitigen Tritt. Der Ballen berührt zuerst den Boden, und die Zehen verlassen ihn zuletzt. Der Schritt ist wie der Tritt zweizeitig im einfachen Zehengang, da in dem Augenblick, wo der Ballen des einen Fußes den Boden berührt, die Zehen des andern sich abstoßen.

Der Zehengang ist also schneller und bietet die Zeitverhältnisse von 2 : 2 bei Schritt und Tritt, von 4 : 4 bei Vollschritt zu Vollschritt.

e. Lauf und Sprung.

Der Sohlengang wie der Zehengang können gelaufen werden. Die Bewegungen des Fußes bleiben dabei im wesentlichen dieselben. Im Lauf werden aber die Schenkel höher gehoben und der Schritt wird sprungartig weiter. Die Folge davon ist, daß die Last des Körpers auch mehr gehoben und dann tiefer oder stärker niedersinkt.

Vom Sprung unterscheidet sich aber der Laufschritt dadurch, daß nie beide Füße zugleich ohne Halt frei in der Luft schweben. Nach einem Sprung berühren gewöhnlich beide Füße zugleich, wenn auch oft einer räumlich vor dem andern, den Boden, selbst wenn nur ein Fuß die Schnellkraft zum Absprung gegeben hat. Der Abschluß eines Laufes erfolgt oft in der Form des Schlußsprunges mit der Kniebeuge oder mit zwei bis drei kleineren Hemmschritten unter besonderem Fersendruck.

f. Schritte bei Richtungsänderungen.

Die Änderungen der Richtung werden beim gewöhnlichen Gang und Lauf allmählich oder plötzlich vorgenommen, und zwar durch Drehen des einen Fußes nach rechts oder links und durch gleichzeitiges Abstoßen und Schwenken des andern, hinteren Fußes. Wird jemand plötzlich zurückgerufen, so dreht er in der Spreizstellung des Ganges in der Zeit eines Schrittes um, so daß die Fußspitzen dahinzeigen, woher er gekommen ist. Die Wendung selbst erfolgt nach links, wenn der rechte Fuß vorn ist, und nach rechts, wenn es der linke ist. Die mannigfachen Formen der Wendung, die wir später besprechen werden, entwickeln sich erst aus dem Marsch mehrerer Personen.

2. Der natürliche Gang mehrerer Personen zur selben Zeit.

a. Von Mann, Frau und Kind.

Ist der Mann auf einem Gange von seiner Frau begleitet, so wird er sie je nach den Umständen vor, neben oder hinter sich gehen lassen. Geht er schnellen und großen Schrittes voraus, wird die Frau, um

zu folgen, mehr Schritte machen müssen, da sie im allgemeinen nicht nur kleiner, sondern auch so gebaut ist, daß der Oberkörper im Verhältnis zur Länge der Beine überwiegt, und ihre Schritte selbst dann kleiner sind, wenn sie dem Manne an Größe gleich kommt. Hat die Frau noch ein Kind an der Hand, so muß es laufen und noch mehr Schritte als die Frau machen. Um zwei Schritten des Mannes gleichzukommen hat die Frau gewöhnlich drei zu machen, während zweien der Frau wieder drei des Kindes entsprechen.

Nehmen also zwei Manneschritte 2 . 6 Zeiten ein, so fallen die Endzeiten der drei Frauenschritte auf 4, 8, 12; d. h. falls Mann und Frau mit demselben Fuß angetreten, treffen nach Ablauf der zwei Schritte nicht mehr die Tritte derselben Füße zusammen, sondern die Frau hat den Tritt gewechselt. Das Gleiche findet beim Kinde mit Bezug auf die Frau statt. Bei 8 hat es drei Schritte gemacht und den Tritt neben der Mutter gewechselt, bei 16 hat es sechs Schritte gethan und ist wieder mit der Mutter im Tritt. Bei 24, also nach vier Mannsschritten, haben Mutter und Kind wieder gleichen Schrittanfang mit dem Manne. Mann und Frau heben wieder mit demselben Fuß an, wenn der Mann den fünften, die Frau den siebenten, das Kind den zehnten Schritt thut. Das Kind aber beginnt den zehnten mit dem andern Fuß.

o Mann:				6 l			12 r			18 l				24 r
o Frau:		4 l			8 r		12 l		16 r			20 l		24 r
o Kind:	l		r		8 l	r		l	16 r		l		r	24 l

Hieraus ergibt sich, daß ein Trittwechsel mit Hilfe von drei kürzern Schritten in der Zeit von zwei Vollschritten möglich ist.

Bei einem längern derartigen Gange zu zweien oder zu dreien wird sich bald herausstellen, daß Frau und Kind zurückbleiben, falls der Mann vorausgeht. Um ihnen Schutz zu gewähren oder um mit ihnen zu sprechen, wird er vorziehen, sich im Schritt nach den ihrigen zu richten und sie voraus oder neben sich gehen lassen. Unwillkürlich wird der nachgehende Mann den Schritt gleichzeitig mit dem der Frau ansetzen und ihn nicht weiter als sie ausdehnen, er wird, um nah genug zu bleiben und um den Gang nicht zu hindern, mit demselben Fuß zu gleicher Zeit antreten, d. h. er wird Tritt halten. Dasselbe ergibt sich, wenn beide nebeneinander gehen.

Das an der Hand geführte Kind erleichtert seinen Gang auf andre Weise: Es hüpft von Zeit zu Zeit, d. h. es schnellt sich auf dem einen Fuß vor und stellt den andern alsdann weiter als sonst heraus. Hüpfen heißt also auf dem einen Fuß ein wenig springen und gleichzeitig den

andern Fuß vorschwingen. Das Kind, welches nicht mehr die Zahl seiner Schritte erhöhen kann um mitzukommen, hüpft also.

b. Der natürliche Gang mehrerer Personen von annähernd gleichem Wuchs zur selben Zeit.

Dieselben Verlegenheiten und Aushilfen finden sich naturgemäß bei den gleichzeitigen Bewegungen mehrerer Personen von annähernd gleichem Wuchs, gleichgültig ob Männer, Frauen oder Kinder. Gehen sie einzeln in Reihen hintereinander, so werden sie Tritt auf demselben Fuß halten, soweit der Boden es gestattet. Das Auge folgt den Bewegungen des Vordermannes und bewirkt die gleichmäßige Nachfolge.

Schwieriger ist es, bei einer größeren Zahl nebeneinander Schritt zu halten, namentlich wenn die Größen verschieden sind. Solche Reihen bilden sich bei Bewaffneten. Die linke Seite ist allgemein menschlich die Schildseite, die rechte deckt sich mit der Trutzwaffe. Der Schild ist der schwerere und schleppendere Teil der Bewaffnung, welcher bewirkt, daß der linke Fuß schwerer auftritt, obwohl der rechte etwas stärker gebaut ist. Der Tritt des linken Fußes wird somit leicht hörbarer und alsdann absichtlich verstärkt um den Tritt anzugeben. Die Stimme und besondere Musikinstrumente werden diese Wirkung unterstützen, die Begleitung wird namentlich die Schallstärke abstufen und weniger die Tondauer verändern, da beim Marsch die Schritte gleich lang sind. Wohl aber kann noch ein höherer Ton im Wechsel mit einem tieferen demselben Zweck dienen.

c. Trittwechsel und Haltschritt, Drehung, Wendung und Schwenkung.

1. Trittwechsel.

Wer durch irgend ein Hindernis den Tritt verloren hat, kann nun mittels drei kürzerer Schritte auf zwei große, wie wir oben gesehen haben, wieder hineinkommen. Gewöhnlich aber dienen dazu zwei schnellere Schritte von gewöhnlicher Größe von denen der zweite aber nur ein Nachstellschritt ist. Diese beiden Schritte erfolgen in der Zeit eines Vollschrittes, so daß beim zweiten Vollschritt der gleiche Tritt gewonnen ist.

I II III
A: . . . . 6 . . . . . l . . . . 6 . . . . . r . . . . 6 . . . . . . l.
B: . . . . r ═ l ═ r . . . . l.
Trittwechsel

B macht also auf der Strecke II zwei doppelt so schnelle Schritte, der linke Fuß wird vorgestellt, der rechte nachgezogen und mit dem dritten

Schritt ist der Trittwechsel vollzogen. Zeitlich dargestellt heißt
also nicht kurz sondern schnell.

2. Haltschritt.

Ein gemeinschaftliches Halt wird durch einen abschließenden Halbschritt erreicht. Um den beim Marsch innezuhaltenden Takt vorher anzugeben, dient das Takttreten auf der Stelle, wobei die Füße nur mäßig gehoben werden.

3. Wendungen und Schwenkungen.

Eine jede Wendung kann selbst aus dem Schlußstand, bei welchem Ferse an Ferse steht, in der Zeiteinheit ausgeführt werden. Die Bewegung besteht aus einer Drehung des einen und aus einer Schwenkung des andern Fußes. Dazu ist ein besonderer Kraftaufwand nötig. In dieser Art ausgeführt erscheint die Wendung leicht ungeschickt. Während des Marsches kann eine Viertelwende nach links bequem und ohne den Takt zu unterbrechen ausgeführt werden, wenn der Befehl auf den rechten Tritt fällt und umgekehrt. Auch die Umkehr, die halbe Wendung, ist einzeitig durch die entsprechende Drehung zu erreichen.

Eine Drehung nach derjenigen Seite zu, welche durch den letzten Tritt vor der Wendung angegeben wird, ist unbequemer und erfordert eine größere Schwenkung des freien Fußes. In diesem Fall wird leicht ein Doppeltritt eingelegt und auf der Stelle zur Drehung rechts oder links ausgeführt, bevor der Marsch weiter geht. Zu jeder bequemen Viertelwendung gehört ein Doppeltritt. Um auf solche Weise die volle Kehre zu machen sind acht Tritte nötig. Mit Hülfe solcher Doppeltritte wird der Gegenzug in Reihen leicht ausgeführt. Der Takt selbst bleibt stetig. Für den Fall, daß eine Schwenkung von zwei oder mehr Reihen in der Stirnstellung stattfinden soll, so daß der erste auf der Stelle, der zweite und die etwaigen folgenden Nebenmänner um ihn herum schwenken, richtet sich die Zahl der einzuschiebenden Tritte auf der Stelle für den ersten und der gleichmäßig auszuführenden Schritte der andern nach der Zahl der Reihen nebeneinander. Der zweite braucht drei, der dritte fünf Schritte zur Schwenkung; diese werden so abgemessen, daß die drei auf die Einheit, die fünf auf zwei Einheiten entfallen. Bei mehr Reihen tritt ein Laufen der übrigen ein, bis sie zur Stelle sind, ohne daß die Zahl ihrer Schritte berücksichtigt wird. Dies ist die freie Schwenkung, bei welcher die Reihen selbst die Stirnlinie brechen. Die geschlossene Schwenkung ist möglich unter Beibehaltung des Marschtaktes in allmählicher Kreisdrehung der Stirnlinie um den einen Flügelmann als Mittelpunkt herum.

Bei der zuerst angegebenen Ausführung beginnt der Marsch nach der Schwenkung bei allen drei Vordermännern mit dem Fuße, auf wel-

chem das Zeichen zum Schwenken gegeben wurde, da nach einer ungraden Zahl (3, 5) von Schritten wieder derselbe Fuß an der Reihe ist. Die Schritte bei solcher Schwenkung sind also schneller und werden in der Kreislinie ausgeführt. Infolge des größeren Kraftaufwandes bei der Schwenkung beginnt der erste der drei oder fünf Schritte mit starkem Tritt. Auch der fünfte erhält eine Verstärkung, da er bereits wieder zum Marschtakt überleitet.

B. Volkstümlicher Kunstgang.

1. Hauptfiguren des volkstümlichen Kunstganges mit Angabe der Schrittfolgen.

a. Im allgemeinen.

Der Gang wird zum Kunstgang durch das Bestreben, mit seinen Bewegungen sich und andern zu gefallen, seien es nun Gottheiten oder Menschen. Die ersten Formen, in welchen sich die Kunst des Ganges offenbart, sind die einfachen geometrischen Figuren, Linienverbindungen, welche nach verschiedenen Richtungen durchschritten werden. Zum Ausgangspunkt der Bewegungen zunächst für den Einzelnen dient entweder ein fester Mittelpunkt, wie ein Altar, ein heiliger Baum, ein Götterbild, oder ein Wesen, dem Ehrfurcht oder freudiges Willkommen bewiesen werden soll; oder der Einzelne befindet sich am freien Ort den vier Himmelsgegenden gegenüber, aber auf eng begrenztem Platze, auf welchem er sich zur Anrufung oder Beschwörung aller Geister oder Götter nach allen Richtungen hin anschickt. In gleicher Lage ist derjenige, welcher, von einem Kreise von Leuten umgeben, eine Kunst zu aller Freude ausübt.

Im ersten Falle wird das Haupt der Familie, oder des Stammes, oder der Priester, welcher mit dem Gottesdienst betraut ist, in seinen Gangformen Hochachtung ausdrücken wollen, er wird um den heiligen Gegenstand herum oder vor demselben sich so bewegen, daß er ihn stets im Auge behält. (Vergl. Scherer: Zur G. d. d. Sprache, Anhang S. 624/5, besonders folgende Stelle, die ich erst nach Vollendung dieses Teils las: „Jede Bewegungsrichtung ist ein Halbvers; der Wechsel der Richtungen, der Abschluß, das Vorwärts, der Beginn des Rückwärts: da liegt die Cäsur. So entstehen die beiden Hälften, welche später durch Allitteration oder Reim gebunden werden“.)

b. Im besonderen.

Die Natur des Vorganges und die ältesten Formen der Dichtkunst machen es sehr wahrscheinlich, daß die ersten geregelten Bewegungen in

viermal acht Schritten bestanden, von denen je acht sich wieder leicht in der Mitte teilten. Denken wir uns den Vertreter der Menge vor dem Heiligtum, in der Absicht es zu umschreiten, so steht er naturgemäß dem Mittelpunkt gegenüber. Von dort aus wird er im Kreis oder im Quadrat herumzugehen suchen, d. h. der einzelne wahrscheinlich ursprünglich im Quadrat, da der Kreis schwerer abzumessen ist. Angenommen er tritt links an und geht nach rechts, so hat er nach dem vierten Schritt auf dem rechten Fuß eine Wendung nach links zu machen, um mit den folgenden vier Schritten die Mitte der zweiten Quadratseite zu erreichen und sofort, bis er zum Ausgangspunkt zurückgekehrt ist. Nimmt der Vertreter dagegen seinen Gang so, daß er den Standpunkt als den Eckpunkt des Quadrates betrachtet, so braucht er in der Mitte von acht Schritten keine Wendung zu machen, sondern erst nach dem achten. Die vollkommenste Figur ist der Kreis, der mit denselben 4 . 8 Schritten beschrieben werden kann, vorausgesetzt, daß sein Durchmesser etwas kleiner ist als die Diagonalen der Quadrate.

Die Kreisform ist die natürlichste, sobald eine größere Zahl von Personen zugleich an den Bewegungen teilnimmt. Der Ringelreigen ist leicht gebildet, wenn man Hand in Hand geht. Der Schritt ist in diesem Fall naturgemäß der Nachstellschritt, d. h. ein Halbschritt, obgleich der Überstellgang nicht ausgeschlossen ist. Beim seitlichen Nachstellgang wird aber die Zahl der Schritte verdoppelt, wenn von jedem die Kreisbewegung ausgeführt werden soll. Es sind dazu 4 . 16 Schritte nötig, von denen je vier oder je acht durch Pausen und besondere Bewegungen zu eigenen Gliedern gemacht wurden, um sich nicht in der Gesamtzahl der Schritte zu irren.

Das Umkreisen ist natürlich auch mit 4 . 8 Vollschritten möglich, indem jeder mit dem Gesicht der Kreislinie folgt und die eine Hand rückwärts gestreckt dem andern reicht.

Man kann sich leicht vorstellen, wie bei jedem Abschnitt ein Halbschritt hinzukommen kann, nach welchem eine Verbeugung auf der Stelle oder irgend eine ausdrucksvolle Bewegung vorgenommen wurde. In solchem Falle fügt man zwischen je vier oder acht Schritten Halbschritte oder Drehungstritte ein, so daß sich als Schrittfolgen ergeben:

$(4+1)+(4+1)=10;\ \ 4+(4+1)=8+1=\ \ 9;$
$(4+2)+(4+2)=12;\ \ 4+(4+2)=8+2=10;\ \ 8+4=12.$
$(4+3)+(4+3)=14;\ \ 4+(4+3)=8+3=11.$

Die Ergänzungsschritte oder Tritte bewirken also entweder ein Halt (mittels eines Halbschrittes) ohne Richtungsänderung, oder ein Halt mit einer Viertelwendung, oder eine Kehre, zu der drei auch vier Tritte auf der Stelle gebraucht werden können; letztere Zusammenstellung 8 + 4

aber nur einmal am Schluß der acht letzten Vollschritte, um nach vollzogener Kehre den ganzen Weg zurück zu gehen.

Die Annahme solcher Haltepunkte und Wendungen bietet eine einleuchtende Erklärung aller Einschnitte und Pausen innerhalb der silbenzählenden und silbenmessenden Dichtkunst.

Wir wollen jetzt einige Schrittgruppen betrachten, die sich naturgemäß für denjenigen ergeben, der in der Mitte eines Kreises steht und sich nach allen Richtungen hin gefällig erweisen will.

Ich stelle mir einen Priester vor, der sein Gebet nach Morgen, Mittag, Abend und Mitternacht richtet und die Kreuzform beschreibt, oder einen Sänger, der sich nach allen Seiten hin den Vornehmsten zuwendet.

Er bewegt sich unter Vortritt des linken Fußes vier Schritt vor und zurück, $4 + 4 = 8$. Der erste von diesen acht Schritten ist ein Halbschritt des linken Fußes, der zweite bis vierte sind Vollschritte. An Stelle des fünften tritt ein kurzes Aufheben des zurückstehenden linken Fußes und gleichzeitiges Heben des Körpers auf den rechten Zehen, worauf der linke Fuß auf die Ferse zurücksinkt, d. h. ein Wiegen stattfindet, und alsdann abwechselnd die Schritte bis acht zurück erfolgen. Der achte Schritt wird vom rechten Fuß auf den Ausgangspunkt zurück gethan.

Mit der nächsten 1 geht der linke Fuß nun entweder seitwärts oder nach einer Vierteldrehung links wieder geradeaus neue vier Schritte, um mit vier entsprechenden nach acht Schritten wieder im Mittelpunkt zu sein. Wenn das Gesicht nach derselben Seite gerichtet bleiben soll, so findet bei den Seitwärtsbewegungen ein Übersetzen der Füße statt. Die Reihenfolge der vier Richtungen ist ziemlich gleichgültig.

Auf beschränktem Raum, oder falls es dem Wunsch des Sängers entsprach, mehr in der Mitte zu bleiben, brauchten statt der vier Schritte hin und zurück in derselben Weise nur zwei gemacht werden, so daß nur $4 . 4$ Schritte in Kreuzform gethan wurden. Dieselben Schrittfolgen lassen sich auch zu $4 \ (2 . 3)$ anordnen.

Auch hier werden sich zur bequemeren und würdevolleren Ausführung der Wendungen nach der Rückkehr im Mittelpunkt ein oder zwei oder gar drei Tritte eingefügt haben, so daß die Reihen wieder folgende Schrittgruppen und Zahlen zeigen:

$$2 . 4 + 1 = 9; \qquad 2 . 2 + 1 = 5$$
$$2 . 4 + 2 = 10; \qquad 2 . 2 + 2 = 6$$
$$2 . 4 + 3 = 11; \qquad 2 . 2 + 3 = 7.$$

Von diesen Reihen sind die zweiten die einfachsten und natürlichsten.

Aber auch folgende Ergänzungen werden sich leicht dargeboten haben. Statt des Wiegens auf den Zehen nach dem vierten oder zweiten Schritt erfolgt ein Halbschritt zum Halt und alsdann werden die fünf Schritte entsprechend zurückgethan. Also: $(4 + 1) + (4 + 1) = 10$.

In diesem Fall sind die Hilfstritte bei den Wendungen weniger nötig, aber nicht ausgeschlossen. Treten sie hinzu, so ergibt sich:

$$(4+1)+(4+1)+\begin{matrix}1\\2\\3\end{matrix}=\begin{matrix}11\\12\\13.\end{matrix}$$

Es besteht noch eine dritte Möglichkeit, die oben angegebenen Bewegungen auszuführen: Anstatt nach dem vierten oder fünften Schritt rückwärts zu gehen, kann eine halbe Wendung mittels 1—4 Schritte stattfinden. Gehen mehrere Personen nebeneinander in solchen Schrittfolgen und Figuren, so müssen, wie oben gezeigt ist, selbst 5 und 7 Hilfsschritte eingelegt werden. Alsdann haben wir folgende Schrittgruppen:

$$4+\begin{matrix}1\\2\\3\\4\end{matrix}+4+\begin{matrix}1\\2\\3\\4\end{matrix}=\begin{matrix}5+5=10;\\6+6=12;\\7+7=14;\\8+8=16.\end{matrix}$$

Am angemessensten erscheint hier, namentlich im Mittelpunkt, d. h. nach Schluß einer vollen Reihe, die Zahl von 1—2 Schritten oder Tritten, während bei der Wendung am Außenpunkt, d. h. also in der Mitte der vollen Reihe, sehr wohl 3, selbst 4 Tritte sich einfügen.

Auch folgende Zusammenstellungen sind leicht ausführbar:

$$(4+3)+(4+1)=12;$$
$$(4+3)+(4+2)=13;$$
$$(4+2)+(4+1)=11;$$
$$(4+2)+(4+2)=12;$$
$$(4+1)+(4+1)=10.$$

Es ist selbstverständlich, daß mittels solcher Schrittfolgen die verschiedenartigsten Bewegungen im Kreise und von der Kreislinie zum Mittelpunkt ausführbar sind: Man denke sich z. B. auf dem Boden mit hellfarbigen Steinen die möglichen Kreis- und Strahlenlinien gezogen, nebst den eingeschriebenen Sehnen und sonstigen Verbindungslinien, wie in so vielen Schloßhöfen, und selbst verwickelt erscheinende Figuren lassen sich auf diesen Linien leicht abschreiten.

2. Verschiedene Schritt- und Trittarten.

Im vorigen Abschnitt haben wir gesehen, wie eine volkstümliche Kunstübung sich im Abschreiten bestimmter Linien bethätigen konnte. Eine weitere Kunstbethätigung besteht in der Reihenfolge verschiedener Schritt- und Trittarten. Mittels des beim Marsch gebrauchten Dreitritts lassen sich alle erwähnten Figuren in steter Abwechselung des antretenden Fußes beschreiben. Da der Dreitritt gleich zwei Vollschritten ist, so entsprechen zweimal zwei Dreitritte einer Reihe von 8 Schritten. Die Wendungen

können hier mit derselben Trittart dem Dreitritt, oder mittels des Halbschrittes hin und zurück, oder mit der Marschwendung zu 2 oder 4 Tritten vorgenommen werden. Es reihen sich dann folgende Schrittgruppen aneinander:

$$2 \,.\, 3^{\smile} + 2 \,.\, 3^{\smile} = 4 \,.\, 3^{\smile}$$

$$(2 \,.\, 3^{\smile} + 3^{\smile}) + (2 \,.\, 3^{\smile} + 3^{\smile}) = 6 \,.\, 3^{\smile}.$$

Ein Wechsel von Marschschritt und Dreischritt ergibt folgende Formel:

$$(2 + 3^{\smile}) + (2 + 3^{\smile}) = 4 + 4 = 8$$

$$(2 + 3^{\smile}) + (3^{\smile} + 2) = 4 + 4 = 8.$$

Auch zu solchen Schrittfolgen können die Wendeschritte hinzukommen:

$$(2 + 3^{\smile}) + 2 + (2 + 3^{\smile}) + 2 = 6 + 6 = 12.$$

Waren diese Kunstübungen bei einzelnen einmal so weit gediehen, so konnten sie auch leicht von mehreren zugleich zur Ausführung gebracht werden, und zwar räumlich gesondert, aber gleichzeitig, oder räumlich und zeitlich gleichmäßig in Gruppen und Reihen.

Zur Regelung aller bisher besprochenen Schrittfolgen und Reihen genügt das einfachste Zählen: 1, 2 oder $\underset{\smile}{\tfrac{1}{2}}$ 3 oder 1, 2, 3, 4; $\underset{\smile}{1}\ \underset{\smile}{2}\ \underset{\smile}{3}$.

3. Reigen und Rundtanz.

Der Dreitritt scheint für den Reigen eigens geschaffen. Hin und her zu Paaren oder nur von Männern oder Frauen geschritten, kann er mit Hüpfen und Springen jederzeit verbunden werden. Unser Rundtanz in Paaren entwickelt sich aus den beim Reigen üblichen Teilungen, sodaß der Tanz einzelner Paare erklärt ist, sobald innerhalb der Reigenstellung bunte Reihe herrschte. Die Teilungen fanden sich früh bei den Marsch- und Tanzbewegungen zu Ehren der Götter, zu welchen Sang und Gegensang sowie Vor- und Nachgesang der Vorschreiter und Vortänzer hinzukamen.

Denken wir uns die besprochenen Bewegungen auf den Fußspitzen ausgeführt, so nähern wir uns den eigentlichen Tanzbewegungen, wie wir sie heute üben. Aber eine Schwierigkeit für den Takt kommt hinzu. Da die Schritte auf den Zehen lautloser, und die Schrittfolge schneller wird, so muß die Musik mit verschiedener Tonhöhe oder Tondauer, oder auch mit einem Wechsel in der Tonstärke dem Takttreten zu Hilfe kommen. Die Stimme stellt alle diese Mittel reichlich zur Verfügung, bei lebendigeren Bewegungen genügt aber der Atem der Tänzer dazu nicht mehr. Man braucht dazu Tonwerkzeuge. Zuerst schlug man Stäbe aneinander, dann Trommeln und Glocken, bei denen der Ton der gleiche blieb, und nur Stärke- und Dauergrade unterschieden werden konnten. Die Folge verschiedener Töne auf einem Instrument ist erst ein späterer Kunsterfolg gewesen.

Bei den Bewegungen auf den Fußspitzen ist der natürliche Takt zweiteilig, wie wir oben gesehen haben. Beim Zehengang ist es auch möglich, die Schritte höher und weiter zu nehmen. Namentlich wird jetzt der Dreitritt so ausgeführt, daß jeder Tritt zweizeitig ist und zwei schnelle Schritte mit einem langsamen im $^2/_4$-Takt wechseln. Es sind dies unsre Polkaschritte. Der Nachstellgang auf den Zehen, einseitig oder im Wechsel mit dem vorantretenden Fuß, ergibt den Galopp. Auch im $^3/_4$-Takt oder im $^6/_8$-Takt sind die einzelnen Tritte zweiteilig, die Schritte aber werden zu dreien in gleicher Zeit unter Hervorhebung des ersten oder des ersten und vierten ausgeführt.

Es ist bei diesen Schrittarten für den Takt gleich, ob der Körper sich dabei um sich selbst und auf einer Kreislinie dreht, oder ob er gradeswegs eine bestimmte Richtung innehält oder auf der Stelle bleibt. Auch der Umstand, daß bei einigen Tänzen, wie beim Walzer, die Fußspitzen den Boden nicht verlassen und abwechselnd schleifend und hebend sich bewegen, bringt keine Änderung im Takt hervor.

Mit diesen Ergebnissen stimmen die Lehren unsrer Tanzlehrer überein. So sagt z. B. Klemm in seinem „Katechismus der Tanzkunst“, 5. Auflage, Leipzig 1887, § 99: „Es gibt nur zwei Taktarten im Tanz: Die zweiteilige oder gerade und die dreiteilige oder ungerade“. Und § 103: „So sind wohl alle Tanzbewegungen den Musik-Taktteilen genau angepaßt, so zwar, daß im $^2/_4$-Takt zwei Schritte, im $^3/_4$-Takt drei Schritte und sofort auszuführen sind? (Antwort): Nicht immer. Viele Tanzschritte können den Musik-Taktteilen ebenso verschiedenartig wie die Textworte der Melodie im Gesange untergelegt werden“.

4. Schrittverzierungen.

Zu den besprochenen Schritten treten Verzierungen hinzu. Die volkstümlichste ist der Hüpfschritt, welcher links und rechts abwechselnd fortgesetzt im $^2/_4$-Takt einen schnellen Marschtritt angibt. Folgen auf einen Hüpfschritt zwei Nachstellschritte, oder gehen sie ihm voran, so entsteht ein dem Dreitritt ähnlicher Takt, ähnlich auch dem Rheinländer, nur daß wir statt des langsamen Vollschrittes nach dem Trittwechsel den doppelschnellen Hüpfschritt (beim Rheinländer den Wipper) einführen.

┌─┘ = Hüpfschritt. ├─┤ = Wipper.

Statt $\smile\smile$ — u. s. w. erscheint $\overset{l}{\underset{r}{\smile\smile}}$ $\overset{ll}{\ulcorner\!\!-\!\!\urcorner}$ $\overset{r}{\underset{l}{\smile\smile}}$ $\overset{rr}{\ulcorner\!\!-\!\!\urcorner}$ u. s. w. oder $\smile\smile$ ├─┤ $\smile\smile$ ├─┤.

Eine ähnliche Teilung wie beim Hüpfschritt wird also mittels des Wippers erreicht. Anstatt des Forthüpfens auf dem einen Fuß findet ein Auf- und Abwippen statt. Geschieht dies abwechselnd auf jedem Fuß, so daß keine andre Schrittart dazu kommt, so entsteht der schottische Zweitritt.

Der Schneller oder Schwenkhops findet sich nur gleichzeitig mit dem Wipper. Während nämlich der eine Fuß in zwei Teilen auf- und nieder wippt, schwenkt der freie Fuß vor und zurück.

Schottischer Zweitritt: l l (1 2) r r (3 4) l l (1 2) r r (3 4) u. s. w.

desgleichen mit Schwenkhops !l (r r) l l (!r) !l (r r) l l (!r) u. s. w.

Auf solche Weise entsteht also ein $^2/_4$-Marschtakt, dessen zweiter Teil der stärkere ist und mit dem Niederlassen auf die Ferse zusammenfällt.

Folgt der Wipper mit gleichzeitigem Schneller des andern Fußes auf einen Vollschritt, so entsteht ein $^3/_4$- oder $^6/_8$-Takt, wie er sich in der Polka Mazurka zeigt, und zwar einseitig mehrmals hintereinander oder im Wechsel mit dem Polkadreischritt von drei gleichen Zeiteinheiten. Dieser Zwischentakt ist nötig, sobald ein Fußwechsel eintreten soll:

l 1, !l r r 2 3 | l 1, r 2, l 3 | r 1, l l 2 ! 3 r | r 1, l 2, r 3 | u. s. w.

Alle diese Tanzschritte sind auch seitwärts und rückwärts ausführbar.

Über den Wiegeschritt auf der Stelle ist bereits gesprochen, welcher eine Rückkehr auf den Platz ermöglicht ohne zu wenden, und ohne den gleichmäßigen Wechsel der Füße zu unterbrechen, und ohne den Halbschritt vorwärts zum Stand zu thun.

C. Unvolkstümlicher Kunstschritt.

Ein eigentümlicher aber unvolkstümlicher Kunstschritt hatte sich bei einigen Völkern ausgebildet, welche eine silbenmessende Dichtkunst besaßen. Der natürliche Takt des Ganges (3 | 1 | 2) wurde folgendermaßen auf den Zehen geschritten: Der Schritt wurde weit und hoch drei Einheiten hindurch genommen, alsdann folgte ein übernatürlich lang ausgehaltener Tritt auf der Fußspitze von dergleichen Dauer der drei Einheiten.

Auch das Gegenteil geschah: Der freie Schritt wurde auf eine Einheit verkürzt und der Tritt dauerte zwei Einheiten auf der Fußspitze. Die Einheiten können zeitlich gedehnt werden, das Verhältnis von 1 : 2 bleibt aber. Diese Bewegung entspricht der des Fußes von der Ferse zu den Zehen. Andrerseits wurde der freie Schritt zwei Einheiten und der Tritt nur eine gehalten. In allgemein bekannter Formel gibt dies:

1. — — — —; 2. ◡— ◡—; 3. —◡ —◡.

D. Eigentlicher Kunsttanz.

Der eigentliche Kunsttanz beginnt beim Einzeltanz mit der Absicht, nicht nur die Bewegung der Füße, sondern des ganzen Körpers zu regeln, um seine Vorzüge zu zeigen.

Der Kunsttanz auf der Stelle führt die Fußspitzen abwechselnd nach allen Richtungen, verwendet alle besprochenen Verzierungen und bildet anmutig Sprung und Schneller aus. Das Heben und Senken der Arme begleitet das der Füße. Dasselbe geschieht mit dem Neigen des Hauptes und des Rumpfes. Aber der Takt ist überall derselbe, welchen wir bei den natürlichen Gang- und Tanzbewegungen des Menschen gefunden haben. Nur die zuletzt angegebenen Schritte, welche sich auch in der Neuzeit im langsamen Schritt der Rekruten und im Kunsttanz auf der Bühne ähnlich wiederfinden, gehören nicht zu den volkstümlichen.

Zum Schluß noch einige Worte über den Auftakt im Tanz und Gang! Der Auftakt besteht nach Klemm a. a. O. § 104 in einer Vorbereitung der Muskeln, im Aufatmen und in einer Bewegung, die den Schwerpunkt des Körpers auf einen Fuß überträgt, um auf ein Zeichen schrittfertig zu sein. Im Tanz ist diese Vorbereitung ein Biegen des Knie, um einen Aufschwung zu ermöglichen. Im übrigen gilt a. a. O. § 102, S. 36 als Hauptregel: „Das Heben und Aufschwingen erfolgt mit den im Aufschlag angegebenen Taktteilen, das Auf- und Zurückfallen dagegen mit den im Niederschlag angegebenen Taktteilen.“

E. Schlußbemerkungen von Teil II.

In dem nun zu Ende geführten zweiten Teil hoffe ich gezeigt zu haben, daß beim Gang und Tanz der volkstümliche allgemein menschliche Takt sich an uns selbst und für andre durch Länge, Höhe und Schnelligkeit der verschiedenen Schritte und durch die An- und Abspannung der dabei thätigen Muskeln offenbart. Dazu kommt der Wechsel von mehr oder weniger hörbaren Tritten. Im allgemeinen ist in dem letztern Fall der erste Tritt einer jeden Schrittfolge stärker hervorgehoben. Bei einigen Verbindungen gehen die leichten Tritte zwar den schwereren voran, alsdann ist aber auch die Möglichkeit vorhanden, die leichten Tritte als Auftakt abzusondern und die feste Schrittfolge erst vom schweren Auftritt anzurechnen. Gewöhnlich ist also bei dem taktmäßig geregelten Gang und Tanz der erste von zwei oder drei Schritten durch Höhe oder Weite, durch längere Zeitdauer oder größere Muskelspannung und durch hörbareren Auftritt kenntlich gemacht. Es gilt dies sowohl von den zwei- wie von den dreizeitigen Takten. Weshalb es in der Natur der Schritte begründet

ist, je zwei zu einer Einheit zu verbinden, ist bereits gesagt; daß es auf Grund der sechszeitigen gewöhnlichen Vollschritte, die sich in Schritt und Tritt teilen, auch dazu kam, selbst 6 Tritt zu drei und drei in eine höhere Einheit des 6/8-Takts zu fügen, ist begreiflich und nachweisbar. Alsdann ist der erste Tritt noch stärker als der vierte kenntlich zu machen.

F. Übersicht der Schrittfolgen.

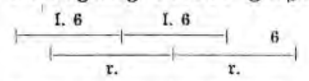
Es folgt eine Übersicht der Schrittgruppen, und zwar:
I. bezüglich der Muskelspannung allein;
II. mit Berücksichtigung von hörbareren Tritten;
III. der Dreischritt mit seinen Auflösungen.

I. Gangformen auf Grund der Muskelspannung.

Zwei Vollschritte bilden die größere Einheit des Taktes.

A. Ohne Schritt und Tritt zu sondern.

1. Bewegung beider Füße:



2. Bewegung eines Fußes:

l. 6 l. 6 l. 6

B. Mit Berücksichtigung der Tritte allein.

1. Beider Füße:
a. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
b. –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
2. Eines Fußes:
a. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
b. –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

C. Mit Sonderung von Schritt und Tritt bei einem Fuße.

1. 3 1 2 = 3 + 1 + 2;
2. 3 2 1 = 3 + 2 + 1;
3. 3 2 1 3 2 1 = 1 + 3 + 2.

II. Gangformen auf Grund der Muskelspannungen (′) mit einem Wechsel von hörbareren Tritten (″).

1. 3, — 3, — α. ‿ —″ ‿ —′ ‿ —″ ‿ —′
   3 3
   β. —″ ‿ —′ ‿ —″ ‿ —′ ‿

2. Gangformen mit Auflösungen bezüglich des Tritts.
   1. durch Hüpfschritt (Hopser):
   2. durch Wipper:
   3. durch Wipper mit Schneller (Schwenkhops):

III. Der Dreischritt mit seinen Auflösungen.

A. **Drei kleine Schritte gleichen 2 größeren**

B. **Zwei Nachstellschritte gleichen einem Vollschritt.**

1. Räumlich } dargestellt
2. Zeitlich }
3. Mit Auflösung des Vollschrittes.
   a. Durch den Hopser:
      α. zeitlich dargestellt 3 3 3+3
      oder
      β. räumlich dargestellt
   b. durch den Wipper:
      α. zeitlich dargestellt
      oder
      β. räumlich dargestellt
      oder
      γ. mit Schneller dargestellt u. s. w.
   c. mit hörbareren Tritten:
      α.
      β.
      γ.

III. Volkstümlicher Takt im Gesang.

Der Mensch hat das Bedürfnis, seine regelmäßig wiederkehrenden Bewegungen taktmäßig hörbar zu begleiten: Er stampft mit den Füßen, klatscht in die Hände, schnalzt mit der Zunge und den Fingern, schlägt mit einem Stab gegen einen andern oder auf ein Brett, mit dem Speer gegen den Schild, rührt die Saiten, flötet, bläst, pfeift, spricht und singt.

Bei ruhiger Bewegung eines einzelnen oder nur weniger Personen genügt die Stimme, die Sprache und der Gesang allein, den Takt zu halten. Bei heftigen und schnellen Tritten reicht dazu der Atem nicht mehr aus; Hand und Fuß, oder besondere Werkzeuge bringen die regelnden Töne hervor. Bald sondert sich der Taktschläger vom Tänzer, die Musik wird selbständig und löst sich vom Gesang.

1. Eigenschaften der Töne im allgemeinen, welche das Gefühl des Taktes hervorbringen.

Sprachen und Gesang und alle oben erwähnten Geräusche bestehen aus Tönen. Wie die Schritte haben auch die Töne vier Eigenschaften, welche das Gefühl des Taktes hervorrufen können. Wir unterscheiden bei den Tönen Länge und Kürze nach dem Zeitmaß, Höhe und Tiefe nach der Schnelligkeit, Stärke und Schwäche nach der größeren oder kleineren Schwingungsweite der tonerzeugenden Mittel, und schließlich Klangfarben nach der Festigkeit oder Spannkraft der schwingenden, tönenden Teile und den dadurch bedingten besondern Neben- und Obertönen.

Die stete Wiederkehr ein und desselben Tones in den gleichen Zeitabständen erweckt das unbestimmte Gefühl der Zeit. Ist die Pause gleich der Hördauer des Tones, so entsteht der zweizeitige Takt. Derselbe wird auch bemerkt, wenn die Folge der Töne nicht abbricht, aber sie selbst verschieden werden. Wechselt ein höherer Ton mit einem tieferen desselben Tonmittels, so braucht weder Zeit noch Stärke noch ein anderes Klangmittel hinzuzutreten, und der Takt ist doch fühlbar. Das Ohr unterscheidet eben eine langsamere und schnellere Bewegung während einer Zeit-

einheit, die der Mensch, außer im Ton mit dem Ohr, nicht wahrnehmen kann. Diese Verschiedenheit der Töne ist das Wesen der Tonkunst. Daher konnte Richard Wagner in seiner Lehre von der unendlichen Musik für reine Musik von den gröberen Zeitmessern, also vornehmlich von den regelmäßigen Tonverstärkungen absehen und aussprechen, daß die Musik eigentlicher Takte nicht bedürfe, wenn sie nur Töne und Klänge besäße, die in sich und zu einander gefällig stimmten. Auch die Tonverstärkungen bieten eine lange Reihe von Tonverschiedenheiten, die verschieden hohe und verschieden klingende Töne noch mannigfacher gestalten. Kehrt also eine geringe Zahl von Tönen, z. B. zwei oder drei, regelmäßig in gleichen Zeitabständen wieder, so ist das Gefühl für den zwei- oder dreizeitigen Takt vorhanden. Wechseln aber die Töne ohne gesetzmäßige Wiederkehr derselben Töne, so ist wohl im Sinne Wagners eine Musik, aber keine volkstümliche Musik vorhanden. Für das Volk macht die Tonstärke den Takt.

Kehrt derselbe Ton in bestimmten Zeitabständen, ohne sich sonst zu ändern, stärker wieder, so ist der Takt bereits geschaffen. Dasselbe ist der Fall, wenn zwei verschiedene Tonwerkzeuge abwechselnd denselben Ton in gleicher Stärke hören lassen.

Alle diese Unterscheidungen konnte der Mensch im einfachsten Bildungsstande machen. Die Stimme des Mannes ist tiefer als die der Frau und des Kindes, sie ist auch stärker und klingt anders. Dieselben Unterschiede bemerkt er noch einmal an sich selbst. Er hört, daß auch er verschieden hoch, stark und klangvoll sprechen oder singen kann. Dazu kommt, daß er die Töne zeitlich zu dehnen und zu kürzen vermag. Die einzelnen Laute seiner Sprache sind ferner mannigfaltig mit Bezug auf den Klang, denn je nach dem Laut werden die Teile der Kehle, des Schlundes und des Mundes nebst der Luft verschieden in tönende Schwingungen versetzt. Alle die Eigenschaften also, welche die Welt der Töne im allgemeinen hat, besitzt auch der Mensch in seiner Sprache und seinem Sange.

Sehen wir zunächst von Worten ab und fragen wir uns, welches ist das Mittel eine Tonfolge allgemein menschlich, oder für ein bestimmtes Volk, oder für die Ungebildeten im Gegensatz zu den Gebildeten volkstümlich zu machen, so lehrt uns die Geschichte und die tägliche Erfahrung, daß es nicht eine der genannten Eigentümlichkeiten allein ist, sondern, daß sie alle daran teilnehmen, der einen aber den Vorrang lassen. Den Vorrang hat die Tonstärke, so lange es gilt, den Takt in kleineren Reihen zu halten, d. h. in einer kleineren Zahl von Takten, welche eine Einheit, eine Reihe bilden. In ihnen kehrt dieselbe Tonstärke früher wieder als dieselbe Tonfolge. Bei den einfachsten und volkstümlichsten Tongebilden vereinigen sich leicht alle jene Eigenheiten: Der höhere Ton ist leicht der stärkere, da zu seiner Hervorbringung im allgemeinen auch mehr Kraft

gehört. Aus demselben Grunde ist der höhere und stärkere Ton auch der längere. Es ist also kein Wunder, wenn der volkstümliche Geschmack, der das Übertreiben liebt, zur Bekräftigung des Taktes alle Mittel auf einmal anwendet. Höher, stärker, länger und womöglich noch mit besonderem Nebenklang versehen ist der beim Volke beliebte gute Taktteil.

---

2. Piersons einschlagende Untersuchungen.

a. Im allgemeinen.

Pierson a. a. O. S. 21 ff. untersucht diejenigen Takte, welche durch die regelmäßige Wiederkehr von kräftigeren Schlägen bei gleicher Tonhöhe und gleichem Zeitabstand der Töne leicht aufgefaßt werden können. Er behandelt zunächst die zeitlich allgemein meßbaren Taktverhältnisse, welche Vielfache einer Einheit sind, während er bezüglich der den Tönen eigenen Bewegungsverhältnisse nicht zu einer abschließenden Darstellung gelangt. Indessen weist er stets auf die bei den verschiedenen Tönen vorhandenen Zahlenverhältnisse hin, welche sich zugleich bei der Aufstellung der Grundtakte finden, die aus Vielfachen der Einheit gebildet werden. Er stellt dieser letzteren Einheit der Grundtakte auf dem Gebiete der Tonleiter die Einheit des Grundtons C entgegen, von der die Töne in aufsteigender Linie c c_1 c_2 c_3 c_4 bei gleicher Zeiteinheit ein stets wachsendes Zahlenverhältnis im Nenner zeigen. Diese Zahlen geben die Schwingungen des tönenden Körpers an. Jeder höhere Ton als C bietet also kein Vielfaches sondern einen Teil der Grundeinheit von C.

Somit stehen diese verschiedenen Töne, durch Zahlenverhältnisse als Teile einer Einheit kenntlich gemacht, jenen Takten aus Vielfachen der zeitlichen Grundeinheit gegenüber.

Die andere Hälfte der Töne aber, welche nach c_{-1} c_{-2} c_{-3} c_{-4} abwärts liegen und ihrerseits Vielfache des Grund C sind, da sie weniger Schwingungen in der Zeiteinheit erfordern, behandelt Pierson als gleichwertig mit den Zahlenverhältnissen der Grundtakte, welche Vielfache der Zeiteinheit sind. Diese beiden Arten nennt er die „maßgebende Anordnung“ (l'ordre métrique) im Gegensatz zur tonangebenden Reihe (l'ordre tonal).

Es scheint als ob Pierson bestimmte Tonfolgen auf Grund dieser übereinstimmenden Zahlenverhältnisse für bestimmte Taktverhältnisse besonders geeignet gefunden habe, so daß sie gleichsam von der Natur gefordert und zum Teil unbewußt vom Tonsetzer angewandt werden. Hätte er dies klar dargelegt, so hätte er uns eine Lehre von dem in den Tönen selbst liegenden natürlichen Takt auf Grund der Tonverschiedenheiten gegeben.

Dies ist aber nicht geschehen und ist auch schwerlich ausführbar. Aus den hier und dort eingeflochtenen Angaben aber ahnt man, daß er hatte zeigen wollen, wie zu gewissen Taktverhältnissen bestimmte Tonfolgen und Tonverbindungen unmittelbar gegeben waren.

Im folgenden werde ich nun versuchen seine Lehre etwas geschlossener und in andrer Anordnung vorzutragen. Auf diese Weise werde ich erstens die verschiedenen, allgemein menschlich faßbaren und somit volkstümlichen Takte erhalten, die sich auf Grund der Tonverstärkung ergeben, und zweitens einige Grundanschauungen und in der Natur der Töne liegende Zahlenverhältnisse entwickeln, welche vielleicht in der Lehre von der Tonkunst zu der Aufstellung von volkstümlichen Tonfolgen führen können, d. h. von volkstümlichen Takten auf Grund der in den Tönen liegenden Bewegungsverhältnisse. In gewissem Sinne ist diese Aufgabe bereits in der Lehre vom Tonsatz gelöst, wenn sie die zu einander gehörigen und aufeinander hinstrebenden Töne und Gleichklänge kennen lehrt. Pierson hat angefangen, diese Tonverwandtschaften wissenschaftlich zu erklären. Zur Ergänzung im Sinne Piersons wäre bei einer Abhandlung über volkstümlichen Sang auf die Beschaffenheit der Takte Rücksicht zu nehmen und die gegenseitige natürliche Abhängigkeit von Ton und Takt nachzuweisen.

Hieran würden sich folgende Fragen reihen:

1) Welches sind die jedem Takt entsprechenden natürlichen Töne und Tonfolgen?

2) Welche Tonfolgen sind als allgemein menschlich und welche als einem bestimmten Volke oder einer bestimmten Zeit eigentümlich anzusehen?

3) Was gibt bei volkstümlichen Liedern den Ausschlag für die Volkstümlichkeit? Die Tonfolge (Melodie)? Oder die Tonabstufung nach Stärke und Schwäche, nach Länge und Kürze? Oder eine auf innere Eigenschaften beruhende Übereinstimmung von Tönen, Takt- und Zeitverhältnissen?

b. Im besonderen.

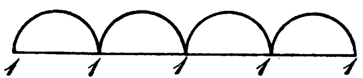
Nach eigenen und fremden Untersuchungen stellt Pierson zunächst fest, daß nicht mehr als 14 aufeinanderfolgende Töne durch Tonverstärkungen als ein Ganzes mit Bezug auf eine Einheit aufgefaßt werden können. Davon sind noch die aus 11 und 13 bestehenden als ungeeignet abzuziehen. Als ursprünglich und einfach sind nur die Gruppen aus 2, 3, 5, 7 und 9 Einheiten anzusehen, denn die 4- und 8-zeitigen gehen auf die zweizeitigen, die 6- und 12-zeitigen auf die 3-zeitigen, die 10- und 14-teiligen auf die 5- und 7-teiligen zurück.

α. Die Taktreihen auf Grund der Tonverstärkung, die Grundtakte.

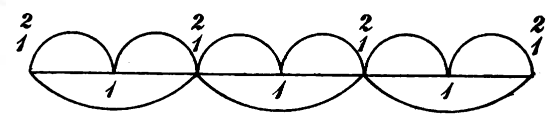
Diese Grundtakte aus 3, 5, 7 und 9 Einheiten und ähnlich auch ihre Vielfache aus 2 . 2 oder 2 . 2 . 2; 3 . 2 und 3 . 2 . 2; aus 5 . 2 und 7 . 2 Einheiten werden nun mittels des am nächsten stehenden niederen Taktes mit der Einheit des Grundtaktes in Verbindung gebracht, da auf diese Weise die Gliederung faßlicher wird. Es reihen sich alsdann die den niedrigeren Takten eigenen schwächeren Hauptschläge in die durch stärkere Hauptschläge kenntlich werdenden höheren Takte so ein, daß sie teils nacheinander, teils gleichzeitig erfolgen.

Folgende Reihen veranschaulichen diese Takte:

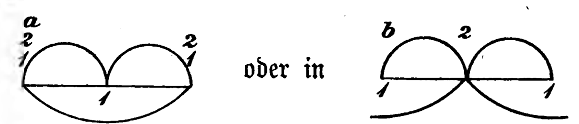
1. Eine Folge von Einheiten in gleichen Zeitabständen bei gleicher Tonstärke.



2. Eine Reihe von zweiteiligen Takten an der Folge der Einheiten (siehe 1.) gemessen.

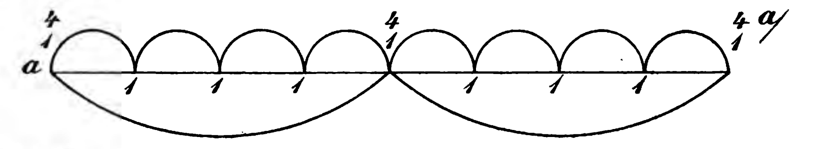


Bei jedem zweiten Schlage treffen die stärkeren Schläge des **Zweitakters** mit dem Schlag des Eintakters zusammen. Je nachdem nun der Zweitakter von $\frac{2}{1}$ oder von 1 an gerechnet wird erscheint er in der Form



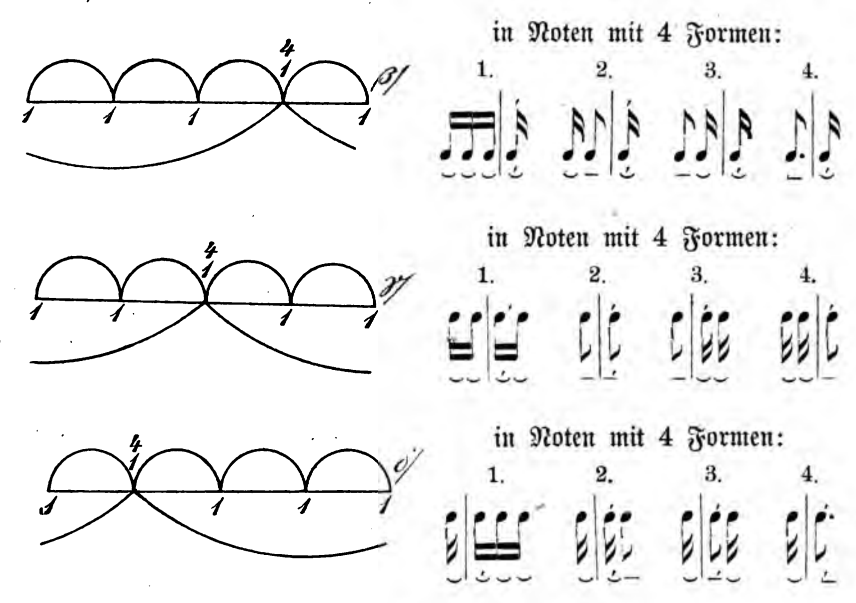
Bei a geht der stärkere Schlag, bei b der schwächere von beiden voraus.

Hieran schließen sich sofort der **Vier-** und **Achttakter.** Der Viertakter läßt sich sowohl unmittelbar an der Einheit, als auch am Zweitakter messen.



an der Einheit gemessen, d. h. der Treffer des Viertakters fällt auf jeden vierten Schlag. Je nach dem Einschnitt (einer Pause), stehen alle

schwächeren Schläge vor oder nach dem Treffer, oder sie verteilen sich zu 3 + 1; 2 + 2 oder 1 + 3.



a./α. oben hat 8 verschiedene Erscheinungsformen:



b. **Der Viertakter:** $\frac{4}{2}$. 2 . $\frac{4}{2}$. 2 . $\frac{4}{2}$, am Zweitakter gemessen, wobei sich je nach dem Anfangsschnitt 4 Hauptformen mit ihren Nebenformen ergeben.

Die 4 Hauptformen von b. sind:

1. 2. 3. 4.

Folgende b.-Formen werden am häufigsten angewandt:

Den **Achttakter** stellen folgende Ziffern dar:

$$\begin{matrix} 8 & & & & 4 & & & & 8 \\ 4 & . & 2 & . & 2 & . & 2 & . & 4 & . & 2 & . & 2 & . & 2 & . & 4 \\ 2 & & & & & & & & 2 & & & & & & & & 2 \end{matrix}$$

Sein Formenreichtum ist schon bei weitem größer und kann auf entsprechende Art wie oben gefunden werden. Ihn kennzeichnen 4 verschiedene starke Schläge:

| ‴‿ ″‿ ‴‿ ″‿ |

Es folgt jetzt a. a. O. S. 36 der **Dreitakter** und seine beiden Vielfachen, der Sechs- und Zwölftakter, welche am Zweitakter gemessen werden; der Dreitakter: $\frac{3}{2}$. 2 3 2 . $\frac{3}{2}$ hat sechs Hauptformen mit fünf durch Zusammenziehung entstehenden Nebenformen:

1.	2.	3.	4.	5.	6.
‴‿ ′	‿ ′ ″	′ ″ ′	″ ′‿	′‿ ″	‿‴‿

Wie nach Pierson unter 3. die Form ′ ″‿ statt ′ ″ ′ entstehen kann, ist mir nicht klar geworden.

Der Sechstakter $\begin{matrix}6\\3\\2\end{matrix}$. 2 3 2 . $\begin{matrix}6\\3\\2\end{matrix}$. 2 3 2 . $\begin{matrix}6\\3\\2\end{matrix}$ hat sechs Hauptformen:

1.	2.	3.
‴‿ ′ ″ ′‿	‿‿ ″ ′‿ ‴	′ ″ ′‿ ‴‿

4.	5.	6.
″ ′‿ ‴‿ ′	′‿ ‴‿ ′ ″	‿ ‴‿ ′ ″ ′

Die beiden Sechstakter auf S. 67, als Einheit genommen, ergeben den Zwölftakter mit folgender Verteilung der Schläge:

$$\begin{matrix}12\\6\\3\\2\end{matrix}\ 1\ 2\ {}_{3}\ 2\ 1\ \begin{matrix}6\\3\\2\end{matrix}\ 1\ 2\ {}_{3}\ 2\ 1\ \begin{matrix}12\\6\\3\\2\end{matrix}$$ u. s. w.

oder: ‴‿ ′ ″ ′‿ ‴‿ ′ ″ ′‿.

Der **Fünftakter:** $\frac{5}{4}$ . . . 4 5 . . 4 . 5 . 4 . . 5 4 . . . $\frac{5}{4}$ wird am leichtesten am Viertakter gemessen. Er erscheint so bereits in 20 Hauptformen.

Auch der **Siebentakter:**

$\frac{7}{4}$ . . . 4 . . 7 4 . . . 4 . 7 . 4 . . . 4 7 . . 4 . . . $\frac{7}{4}$

wird am Viertakter gemessen und ergibt 28 Hauptformen.

Der **Neuntakter:**

$\begin{matrix}9\\8\\4\end{matrix}$ . . . 4 . . . $\begin{matrix}8\\4\end{matrix}$ 9 . . 4 . . . $\begin{matrix}8\\4\end{matrix}$. 9 . 4 . . . $\begin{matrix}8\\4\end{matrix}$ . . 9 4 u. s. w.

wird am Acht- oder Viertakter gemessen.

Da 9 = 3 . 3 ist, so entsteht der Neuner auch auf dem Wege der Verdreifachung jeder Einheit eines Dreitakters, z. B. S. 56, aus entsteht:

Es bleibt nur noch der **Zehn-** und **Vierzehntakter** aus dem Fünf- und Siebentakter durch Verdoppelung herzustellen: Der **Zehner** hat folgende Verteilung der Treffer:

```
10            10            10
5 . . . 4 5 . . 4 . 5 . 4 . . 5 4 . . . 5
4                              4
```

und der Vierzehner diese:

```
14                 14                 14
7 . . . 4 . . 7 4 . . . 4 . 7 . 4 . . . 4 7 . . 4 . . . 7
4                                     4
```

Ein wesentliches Ergebnis dieser Taktübersichten ist die Erkenntnis der Aufeinanderfolge der Haupt- und Nebentreffer und die Angabe der tonlosen Einheiten, die zwischen ihnen bestehen können. Die größte Zahl der tonlosen Einheiten findet sich bei den Grundtakten da, wo der Vierer als Vergleichungsmaß herbeigezogen wird, welcher drei tonlose Einheiten zwischen stärkeren und schwächeren Treffern aufweist.

β. Piersons Begriff der Umkehrung (Renversement).

Bisher ist nur von einzelnen einfachen sofort auffaßbaren Taktarten gesprochen worden, von denen der höhere Takt z. B. 5 sich mit einem niederen z. B. 4 verglich, der unmittelbar mit der Einheit in Beziehung stand. Pierson führt a. a. O. K. XII, S. 49 den Begriff der „Umkehrung" ein, welcher bei ihm auf dem Gebiet der Tonfolgen in ausgedehntem Maße zur Anwendung kommt. Diese Umkehrungen ergeben sich in dem Fall, daß man einen der einfachen oben besprochenen Takte nicht mit einem niederen, sondern mit einem höheren Takte vergleicht. Von ihnen sagt Pierson § 47, S. 51: „daß sie in Wirklichkeit keine andern Taktempfindungen veranlassen und nur eine schwerfällige Art, dieselben Zahlen zu messen, darbieten". Um so in der Umkehrung wahrgenommen zu werden, bedürfen die bekannten Takte

außer der Gliederung durch ihre Treffer noch eine durch Tonfolgen, d. h. sie sind unfähig, eine Takteinheit darzubieten, aus welcher eine Taktreihe entstehen könnte, sondern sind selbst schon eine Taktreihe. Taktreihen entstehen aus der Zusammensetzung von Takten, wie wir sie oben aufgestellt haben. Der Takt der Reihe bleibt derselbe, wenn auch die verschiedenen Taktformen derselben Art abwechseln.

γ. Piersons Begriff der mittelbar gemessenen Takte.

Da es meine Aufgabe ist, die volkstümlichen Takte zu untersuchen, so kann ich hier von den Takten absehen, die sich nicht eines solchen Taktes zur Vergleichung bedienen, welcher unmittelbar mit der Einheit in Beziehung steht, sondern eines anderen, der selbst wieder eines Hilfstaktes zur leichteren Auffassung bedarf. Eine solche Taktgestaltung ergäbe sich z. B. durch den Vergleich des Fünftakters mit dem Dreitakter, der selbst erst auf den Zweitakter zurückgeführt wird. Pierson spricht von diesen Arten K. XIII, S. 53.

δ. Piersons Begriff der Steigerung (Augmentation, amplification).

Der Reim als Gleichklang.

Jetzt habe ich auf Piersons Auffassung (a. a. O. D. S. 54 ff.) von der „Steigerung" der Urtakte aufmerksam zu machen. Er unterscheidet eine Steigerung ersten und zweiten Grades. Der erste Grad wird bei einem Takt dadurch erreicht, daß man irgend eine seiner Formen nimmt und jede seiner Einheiten sei es 2 oder 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14 mal setzt. So haben wir bereits eine Art Neuntakter als eine Steigerung ersten Grades des Dreitakters mit der Zahl 3 auffassen gelernt (S. 41). Auf diese Weise erhält man durch die Steigerung mit 2 im ersten Grade Doppeltakte von je 2-, 3-, 5- u. s. w. mal 2 Einheiten. Bei der Steigerung ersten Grades wird als Grundlage der Vervielfachung die Einheit selbst genommen. Für die Steigerung zweiten Grades geht man nicht mehr von der Einheit selbst aus, sondern nimmt als Einheit zweiten Grades eine solche, die bereits die Steigerung ersten Grades erfahren hat. War z. B. durch die Steigerung ersten Grades mit 3 aus 𝅘𝅥𝅯 : 𝅘𝅥𝅮. = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 geworden, so dient jetzt 𝅘𝅥𝅮. als Grundlage der Steigerung zweiten Grades, durch welche es zu 𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥𝅮. = 9/8 wird, wenn man die zweite Steigerung wieder mit drei vornimmt. Dies ist aber ebensogut mit 2, 4, 5, 6 u. s. w. möglich.

Diese Steigerungen können nun gleichartig oder ungleichartig sein. Wird jede Einheit eines Urtaktes mit derselben Zahl gesteigert, wie in dem oben ausgeführten Beispiel, so ist sie gleichartig. Auf diese Weise

entstehen bei der ersten Steigerung kleine Taktreihen mit gleichartigen Untertakten, mit Haupt- und Nebentreffern, von denen aber einer die ganze Reihe beherrscht. Seine Stellung entspricht der Stelle im Urtakt. Ungleichartig ist aber eine Steigerung, wenn die eine Einheit mit 2, die andere mit 3 und vielleicht noch eine andere anders gesteigert wird. Auf diese Weise entstehen kleine Reihen, deren Untertakte in der Zahl der Einheiten verschieden sind. Solche Reihen sind in Musik und Dichtung häufig genug zu finden, und wenn auch nicht als einfach, so doch als volkstümlich zu bezeichnen. Ihr Ursprung ist also dort zu suchen, wo die Tonstärke die Takte gliedert. Von diesen Steigerungen stehen natürlich die mit 2, 4, 8 gebildeten denen aus 3, 6, 12 und denen aus 5, 10 oder 7, 14 und 9 entstandenen gegenüber. Durch die erste Steigerung entsteht also aus der Einheit eines mehrzeitigen Taktes ein Untertakt, so daß ein im ersten Grade gesteigerter Takt so viel Untertakte erhält, als er früher Einheiten hatte. Diese Zahl von Untertakten ergibt eine Reihe. Durch die zweite Steigerung entsteht mithin eine Mehrheit von Reihen, die nun wie die Untertakte der Einzelreihe entweder gleichartig oder ungleichartig sein können.

Aus alledem ergibt sich eine unermeßliche Zahl von Taktverschiedenheiten auf Grund eintöniger Verstärkungen (ohne Tonänderungen). Die Geschichte der Ton- und Dichtkunst lehrt uns, die üblichsten daraus zu sondern. Alle die Takte, die sich im Gang, Marsch und Tanz gefunden haben, sind hier wiedergekehrt, und alle Takte der Dichtkunst sind in ihnen enthalten.

Bevor ich zu Piersons, übrigens wenig verständlicher und noch weniger annehmbarer Auffassung der in den Tönen liegenden natürlichen Zahlenverhältnisse und gewisser Tontakte übergehe, will ich nur noch darauf hinweisen, daß alle Arten Reime auf dem Gebiete des Sanges und der Sprache eine Wiederkehr bestimmter Klangfarben bedeuten, daß also durch eine Folge von Reimen ein Takt nicht auf Grund der Tonstärke, nicht auf Grund der Tonhöhe, noch auf Grund der Tondauer, sondern auf Grund des gleichen Klanges der Töne bei der Verschiedenheit der oben genannten Eigenschaften entsteht.

ε. Zahlenverhältnisse der Tonfolgen und ihre Beziehungen zu den Urtakten nach Pierson S. 20 ff.

Aus dem „Grundriß der Experimentalphysik" von E. Jochmann, § 114, S. 104/5 (5. Auflage) schicke ich folgende Angaben voraus:*)

*) Eingehend sind die „Formen der Schallvorstellungen und die Klangverwandtschaften" dargestellt bei Wundt a. a. O. II, SS. 42—72, denen sich SS. 72—82 „Die rhythmische Verbindung der Schallvorstellungen" anschließt.

Grundton C, große Terz E, Quinte G und Oktave c verhalten sich wie 4 : 5 : 6 : 8 also C : E : G : c = 4 : 5 : 6 : 8,

und daher C : c = 1 : 2 (Oktave) C : E = 4 : 5 (große Terz)
C : G = 2 : 3 (Quinte) E : G = 5 : 6 (kleine Terz)
G : c = 3 : 4 (Quarte) E : c = 5 : 8 (kleine Sexte).

Wird die Schwingungszahl des Grundtones C = 1 gesetzt, so sind die Zahlenverhältnisse für die Töne folgende:

C	D	E	F	G	A	H	c
1	$^9/_8$	$^5/_4$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^5/_3$	$^{15}/_8$	2.

Pierson vergleicht die Zeiteinheit in einem zwei- oder mehrteiligen Takt mit dem Grundton einer Reihe von Tönen. Da nun die Oktaven sich zu den Grundtönen wie 2 : 1 verhalten, so seien dies die für den Zweitakter naturgemäßen Tonfolgen. Aus diesem Grunde bezeichnet Pierson den Vier- und Achttakter als die Oktaven des Zweitakters. Er behandelt diese Takte selbst als gleichartige S. 20: „En métrique comme en harmonie, l'octave est presque l'identité etc." Ist C der Grundton so sind die höheren Oktaven c c_1 c_2 c_3 c_4 und die niederen: c_{-1} c_{-2} c_{-3} c_{-4}.

Da der Dreitakter am Zweitakter gemessen wird: und da (Pierson S. 36) „L'oreille perçoit plus aisément le rapport d'un nombre avec une des octaves de la tonique, qu'avec la tonique elle-même") so sei der diesem so gemessenen Dreitakter neue eigentümliche Ton $^3/_2$ g_1 (sol_1), da seine Schwingungsdauer nur ein Drittel von der des Tones c beträgt, und andrerseits entspreche f_{-1} (fa_{-1}) diesem Takt, da seine Schwingungsdauer dreimal so groß ist, als die des Tones c (do). Die dem Dreitakter natürlichen Tonfolgen wären also: f_{-1} C c g,
fa_{-1} Do do sol_1.

Da der Sechs- und Zwölftakter in diesem Sinne den Oktaven von g, (sol_1) und f_{-1} (fa_{-1}) entsprechen, so kämen für diese Takte noch die Oktaven der genannten Töne hinzu.

Der Fünftakter mit seinem Zahlenverhältnis $^5/_4$ entspreche der Terz Do—mi_2 (C—e_2) d. h. e_2 ist eine Oktave von der Terz des Grundtones C. Die Schwingungsdauer von e_2 ist fünfmal so klein als die vom Grundton. Auf der Seite der tieferen Töne hat a_{-2} (la_{-2}) eine fünfmal so große Schwingungsdauer als der Grundton. Die natürliche Tonfolge für diesen Fünftakter sei also: a_{-2} c_{-1} C c c_1 e_2.
la_{-2} do_{-1} Do do do_1 mi_2
Diese Töne können sich durch ihre Oktaven näher kommen. Der Zehntakter bietet die diesen Oktaven entsprechenden Zahlenverhältnisse.

Das dem Fünfer eigene Verhältnis der Terz Do(C) : mi_2(e_2) werde weniger leicht aufgefaßt als die früheren, als die Oktaven C : c und die Quinten C : g_1, die dem Zwei- und Dreitakter eigen seien. Der Dreiklang C E c gehört daher auch zu den unvollkommenen. (Pierson a. a. O.

S. 43, § 42: „Ce rapport plus complexe que tous ceux auxquels nous avons eu affaire jusqu' ici est perçu moins facilement que l'octave et la quinte; aussi en harmonie la tierce est-elle classée parmi les consonnances imparfaites".

Der Siebenteiler am Viertakter verglichen ist von allen am schwersten aufzufassen. Das ihm eigene Zahlenverhältnis $^1/_7$ und $^7/_1$ werde von den Tönen sib_2 (b_2) und re_{-2} (d_{-2}) wiedergegeben. Es entspräche also diesem Takte die Tonfolge d_{-2} C c b_2 (kleine Septime). Dieselben beiden Töne nur umgekehrt und in verschiedenen Oktaven biete in seinen Zahlenverhältnissen der Neuntakter: $^3/_4$ gebe den neunten Ton an, die Doppelquint, d. h. die Quint von der Quinte, $^9/_8$ entspreche der großen Sekunde. Die ihm eigene Tonfolge sei demnach: b_{-3} (sib_{-3}) C c d_3. Pierson nennt diese Tonabstände c b_2 und c d_3 des Sieben- und Neunteilers mißtönend (a. a. O. S. 48). Der Vierzehnteiler ergebe die Oktaven der genannten Töne.

Im Vorausgehenden sind folgende Töne nach ihren Zahlenverhältnissen mit den Urtakten in Beziehung gesetzt worden:

9	7	5	3	2	1	$^1/_2$	$^1/_3$	$^1/_5$	$^1/_7$	$^1/_9$
b_{-3}	d_{-2}	a_{-2}	f_{-1}	c_{-1}	C	c	g_1	e_2	b_2	d_3.

Nach dem Mitgeteilten ergäbe sich für eine volkstümliche, allgemein menschliche, leicht faßbare Tonfolge und mithin für einen solchen Takt nur der Zwei- und Dreiteiler und deren Vielfache, und die entsprechenden Tonfolgen, die Oktaven und Quinten und Quarten. Ihnen am nächsten stände noch die Terz (e) und Sext (a), welche dem Fünfer eigen sind. Diese ganze Auffassung ist indessen wenig annehmbar, da sie die natürliche Tonkunst in taktmäßiger Gestaltung ungemein einförmig macht, wie sie kaum in den Urzuständen wahrscheinlich sein kann. Andrerseits würde eine Berücksichtigung dieser Lehre für neuere Musik selbst für eine kleine Zahl von Takten kaum möglich sein.

ζ. Der kyklische Daktylus in der Musik.

In der Geschichte der Ton- und Dichtkunst nehmen diese Takte eine völlig gleiche Stellung ein. Die in der silbenmessenden Dichtung bekannten Takte ergeben sich leicht, so daß hier nicht darauf eingegangen zu werden braucht. Nur auf die Erklärung des „kyklischen Daktylus" nach Pierson will ich noch hinweisen. Eingereiht an den Wenden, Kehren und Haltestellen fasse ich ihn aber als ein Bild der drei gleichen Schritte, die auf einen Zweiteiler fallen. Die Zeitverteilung ist bei der Ausführung der Schritte beim Gang — ◡◡ (gewöhnlicher Daktylus) und beim Tanzschritt gleichartig ◡ ◡ ◡ = — — (kyklischer Daktylus). Pierson aber sagt a. a. O. 41/42: „Der kyklische Daktylus besteht aus einer langen Silbe und zwei kurzen. Die lange ist hier indessen nicht mehr gleich

zwei kurzen, sondern sie ist die Summe von drei Einheiten, während die eine von den kurzen die Einheit selbst ausmacht und die andere Kürze gleich zweimal der Einheit ist. Dies gibt ein Gesamtband von sechs Einheiten.“ Pierson leitet den kyklischen Daktylus aus dem Sextakter ab; a. a. O. S. 74: ◡‴ ◡ ◡′ ◡″ ◡ ◡ = ‴ ‴ ◡. Vgl. II. F.: Übersicht der Schrittfolgen SS. 32/33 und II. A. 2.: Der natürliche Gang u. s. w. SS. 20/24.

η. Feststellung der üblichsten Takte.

Was den Siebentakter und sein Vorkommen anbetrifft, so lesen wir darüber bei Pierson K. 27: „Die Zahl 7, die am wenigsten einfach und überall am wenigsten leicht zu erfassen ist, war auch am wenigsten oft angewandt. Aristoxenos der älteste Rhythmiker erklärt sie für „etwas, das dem Rhythmus entgegengesetzt wäre“. (Aristox. Rhythm. 289, 293; Harm. 34.) Aristides aber (Rhythm. 289) läßt den siebenzeitigen Takt zu, wie Mart. Capella und Psellus, er teilt uns aber ausdrücklich mit, daß man mittels dieses *γένος ἐπίτριτον* weder einen Gesang noch eine rhythmische Reihe bilden könnte. „In der Neuzeit sind die Takte von zwei und vier Einheiten auch die einfachsten von allen, dann kommt der Takt von drei Einheiten, welchen jedermann für weniger einfach halten wird; der Takt 9/8 ist noch ziemlich häufig, während der Fünftakter viel seltener ist.“ „Was den Siebenteiler anbetrifft, so hat er in der Theorie keine Stelle — wird aber in der Wirklichkeit beständig angewandt. — Wenn man nicht gerade mit ganz einfachen Melodien zu thun hat, wie z. B. mit Tänzen, so wird der angegebene Takt von dem Spieler oder Sänger nicht genau innegehalten; man denke an die Fermaten — an das ralentando, accelerando — an die Triolen, Sextolen und Quintolen — und an die Verlegung der Hauptbetonung. — In diesen Fällen haben wir das Vorhandensein von Siebentaktern feststellen können.“

Wenn Pierson S. 55 sagt: „Le système engendré par la combinaison de l'amplification par octaves (2, 4, 8) et de l'amplification par quintes (3, 6, 12) constitue ce que nous appellerons la tonalité métrique“ so scheint es, daß er sich auf dem Gebiete der Töne die entsprechenden Takte dadurch gesteigert denkt, daß jede frühere Einheit durch Hinzufügung der Oktaven oder Quinten mit 2, 4, 8 oder mit 3, 6, 12 vervielfältigt wird.

Der mit 2 gesteigerte Zweitakter entspricht nach S. 68 § 60 dem 2/4-Takt (La dipodie disème correspond à la mesure musicale à deux temps). Der mit dem Dreitakter verglichene Vierer stellt die

Quart unter den Tonfolgen dar, und wenn zu dieser Tonfolge noch die Töne des Zweitakters hinzukommen, so entsteht die Taktreihe 1, 2, 6, 8, welcher die Töne C c g_2 c_3 entsprechen. Diese Folge ist in hohem
1 $^1/_2$ $^1/_6$ $^1/_8$
Grade schlußfähig, nur die reinen Oktaven sind dies in noch höherem Grade.

Von den übrigen gesteigerten Takten und ihren entsprechenden Tonfolgen will ich hier absehen und nur noch auf den mit 2 gesteigerten Fünftakter mit der Tonfolge 1 $^1/_2$ $^1/_4$ $^1/_6$ $^1/_8$ $^1/_{10}$ hinweisen, weil er
C c c_2 g_2 c_3 e_3
Pierson S. 72 § 66 zu folgenden Worten Veranlassung bietet: „Diese Reihe ist nichts andres als ein musikalischer $^5/_8$-Takt. Während er in der neueren Musik ziemlich selten ist, wurde er bei den Griechen sehr üblich. Seine jetzige Seltenheit läßt sich aus dem Umstande erklären, daß man heute keine musikalische Reihe ohne Schluß läßt. Nun aber kann ein doppelter Fünftakter seinen Schluß nur in einem Viertakter finden, und dieser Umstand bedingt einen Übergang von einem 5zeitigen zu einem 4zeitigen Takt. Die neuere Musik widerstrebt solchem Taktwechsel, der nicht zu der üblichen überlieferten Notenschrift paßt."

9. Taktwechsel.

Es muß auffallen, daß sich ein Taktwechsel gerade in volkstümlichen Liedern findet. So berichtet Engel in seinem Werke: „An Introduction to the study of national music" S. 20: „Gemischte (d. h. verschiedene, d. V.) Takte begegnen ziemlich häufig in volkstümlicher Musik, in der That sogar in Tanzmelodien." Ebendort weist Engel auf unser Lied: „Prinz Eugen, der edle Ritter" hin und sagt, daß es ein merkwürdiges Beispiel dafür sei, wie sich ein Lied in einundeinhalb Jahrhundert in seinem Takt völlig geändert habe. Es wurde früher im $^3/_4$-Takt gesungen und würde jetzt allgemein mit wechselndem Takt gesungen. Der Takt wechsele auf folgende Weise:

$$2 \cdot {}^3/_4 \mid {}^2/_4 \mid {}^3/_4 \mid 4 \cdot {}^2/_4 \mid {}^3/_4 \mid {}^2/_4 \mid {}^3/_4 \mid {}^2/_4 \mid 2 \cdot {}^3/_4,$$

die Worte aber seien dieselben geblieben. Auf S. 90 a. a. O. bemerkt Engel, daß in dem Liede „Es ritt ein Reiter frisch wohlgemut" in der dritten Strophe die Melodie zu den Worten „Hört er die Glöcklein schon läuten" so geändert ist, daß ein Taktwechsel von $^3/_8$ für $^6/_8$ stattfindet. Auf S. 92 weist er zwei böhmische Tänze mit einem Taktwechsel von $^3/_4$ zu $^2/_4$ nach und drei deutsche Tänze, Zwiefache (Zweitritt, d. V.) genannt mit dem Wechsel von $^3/_8$ zu $^2/_4$.

Bezüglich des Taktwechsels in Volksliedern sagt Engel a. a. O. S. 87: „In ursprünglich volkstümlicher Musik ist nichts unnatürlich. Die Mischung verschiedener Takte verrät doch, so sonderbar und unberechenbar sie auch auf dem ersten Blick in der Notenschrift eines Volksliedes erscheinen, im allgemeinen bei näherem Zusehen eine wohlbemerkbare und wohlverteilte Anordnung, oder in andern Worten einen natürlichen und eindrucksvollen taktmäßigen Aufbau der Melodie.“ S. 89 findet sich bei Engel ein Rudersang: „Bei diesem ist von dem Aufzeichner besonders angegeben worden, daß das Rudern streng nach dem Takt des Gesanges ausgeführt wird“. Und doch findet darin Taktwechsel statt. „Welcher Art“, heißt es dann bei Engel, „auch im Innern die Änderungen beim Übergang vom 3/4- : 2/4-Takt sein mögen, jedenfalls muß die Zeit, welche die betreffenden Änderungen beanspruchen, die gleiche sein; denn was kann gleichzeitiger sein als die Bewegung der Ruder bei einer gut gedrillten Bootsmannschaft?“ Ähnliches berichtet Radloff a. a. O. von dem Vortrag der Epen. Die Takte mit größerer Silbenzahl erhalten darin nicht mehr Zeit als die andern.

---

3. Engels Angaben über das Vorkommen der Taktarten in den Volksliedern.

Zum Schlusse dieses dritten Teiles mögen einige Angaben von Engel über die Häufigkeit der einzelnen Taktarten in den Volksliedern der verschiedenen Völker folgen: (a. a. O. S. 83/4) „Unter Völkern oder Volksstämmen von dem niedrigsten Bildungsstand scheint der 2/4- (2/8-) Takt häufiger als der 3/4- (3/8-) Takt zu sein. Vom Hundert sind im 2/4-Takt in Ungarn 90, in Serbien 90, in Rußland 75, in Rumänien 75, in Finnland 70, in der Türkei 70, in Schottland 60, in Dänemark 55. In Frankreich, Schweden, Schweiz und in Wales sind die beiden Taktarten gleichmäßig verteilt.“ Und S. 83/4 weiter: „Auf den 3/4-Takt kommen in Spanien vom Hundert 90, in den deutschen Provinzen Österreichs 85, in Polen 80, in Italien 80, in Böhmen 65, in Norwegen 65. In Deutschland, Irland, England gibt es etwas mehr Lieder im dreiteiligen als im zweiteiligen Takt.“

Bezüglich der zusammengesetzten Takte sagt Engel a. a. O. S.. 85: „Die zusammengesetzten Takte sind selten andre als 4/4- und

$^6/_8$-Takte. Die einfachen Takte finden sich absteigend geordnet namentlich in Ungarn, Rußland, Serbien, Rumänien, Polen, Finnland, Spanien, Böhmen und Norwegen. Zusammengesetzte Takte finden sich dagegen in größerer Anzahl in Italien, Schottland, Irland, Wales, England, Portugal und Türkei.“ S. 86 sagt Engel vom $^5/_4$-Takt, daß er namentlich in den finnischen „Runosongs“ vorkomme.

---

4. Schlußbemerkungen des dritten Teiles.

Auf Grund der Ergebnisse dieses dritten Teiles wäre es vielleicht möglich, ähnlich wie ich es im zweiten Teil gethan habe, die einfachsten Tonfolgen zuerst in ihrem steten Wechsel und dann ihrer immer größeren Mannigfaltigkeit zu entwickeln und auf bestimmte Reihen zurückzuführen. Vielleicht ist dies auch schon geschehen. Der Anfang des reinen Gesanges, vom eigentlichen Sprechton losgelöst, wäre im Ruf, besonders im Lock- und Warnruf zu suchen, und seine Anwendung als Begleitung zum Marschtakt, auch beim Reiten und Rudern und andern gleichmäßigen Bewegungen zu finden. Der Umstand daß die Stimme des Mannes tiefer als die der Frau und des Kindes ist, wird die erste Veranlassung zu einer Nachahmung und Ausgleichung der verschiedenen Tonhöhen gewesen sein. Die möglichen Änderungen und Tonfolgen zwischen den Oktaven und Quinten der menschlichen Stimme müssen die ersten Melodien im Sinne der volkstümlichen Kunst gewesen sein. Der Fortschritt in dieser Kunst wird, wie Engel glaubt, mittels der Geschichte der Musikinstrumente gezeigt werden können.

Der Erfolg einer solchen Untersuchung wäre die Erkenntnis des natürlich volkstümlichen Taktes auf Grund der in den Tönen selbst liegenden Bewegungsverschiedenheiten, also auf Grund der Tonunterschiede. Es wäre eine Geschichte der volkstümlichen Melodien.

IV. Volkstümlicher Takt in der Dichtung.

A. Zeugnisse für taktmäßige Regelmäßigkeit in den Liedern der Naturvölker.

Um auf dem Gebiete der Dichtung von vornherein dem etwaigen Einwurf zu begegnen, daß ein regelmäßiger Takt nur bei der Kunstdichtung, nicht aber bei der Volksdichtung zu finden sei, wenigstens nicht bei der ursprünglichen, die nicht erst aus gelehrten Kreisen übernommen ist, führe ich gleich zwei Zeugnisse an, einmal von W. Radloff, der in seinem Aufsatz: Über die Formen der gebundenen Rede bei den altaischen Tataren, Z. f. Völkerpsychologie u. s. w. IV 1866, S. 86 sich folgendermaßen gelegentlich des Altai-Teleutischen Dialekts ausspricht: „Besonders „auffallend ist die Strenge der Form, die bedeutende metrische „Einschränkung — die bei gebundener Rede in Liedern und „Märchen herrscht; aber alle diese Formeinschränkungen sind „bei dem Volke selbst entstanden, sind also genau dem Sprach-„geiste angepaßt."

Zum andernmal Engel*) a. a. O. S. 89/90: „In der That besitzen die meisten Negerstämme eine bemerkenswerte scharfe Empfänglichkeit für taktgemäße Regelmäßigkeit (a remarcably keen susceptibility for rhythmical regularity)". „Dies geht klar aus ihren Tänzen mit der gewöhnlichen Begleitung von Trommeln und andern Schlaginstrumenten (instruments of percussion) hervor, welche mit der denkbar größten Kraftentwickelung gehandhabt werden. Ihre Lieder aber bestehen oft nur aus schrillen Tonfolgen, welche, wie die vorgetragenen Dichtungen halb gesungen, halb gesprochen, keine genau bestimmte, regelmäßig wiederkehrende Gliederung besitzen. Der Grund hierfür mag darin liegen, daß die Neger bei vielen Gelegenheiten die Worte zu ihren Gesängen aus dem Stegreif

*) Karl Engel: An introduction to the study of national music. London (Longmans) 1866.

dichten, und daß die Melodien deshalb beständig kleine Abänderungen erleiden, welche von der Stegreifdichtung veranlaßt werden. Diese Dichtung bildet die Silbenzahl und den Takt im allgemeinen nicht immer nach derselben Regel, sondern ändert sie je nach dem augenblicklichen Erfinden und Empfinden des Stegreifdichters um. Alle Strophen eines Volksliedes werden gewöhnlich nach derselben Melodie gesungen. Aber die Silbenzahl in den entsprechenden Versen ist nicht immer genau dieselbe. Infolgedessen wird bei einer Wiederholung oft eine leichte Änderung in der Melodie nötig, wie der Ersatz einer Viertel- durch zwei Achtelnoten, oder die Einführung einer Triole, oder die Setzung einer Note, die gleich zweien von halber Zeitdauer ist." Aus alledem geht hervor, daß Melodie und Worte sich gegenseitig beeinflussen. Wollten wir auf die Frage eingehen, ob Gesang oder Dichtung ursprünglicher sei, so würde meiner Ansicht nach die Antwort dahin lauten, daß, wie der Mensch eher Töne allgemeiner Art hervorbringt als überlieferte Worte, er auch Töne und Tonfolgen im allgemeinen eher hervorgebracht habe als Worte. Oder ich würde mit W. Radloff a. a. O. S. 86 sagen: „Gesang und Poesie sind bei Naturvölkern unzertrennlich — die Worte sind gewissen herkömmlichen Volksmelodien anzupassen". Kawczynski a. a. O. S. 34 aber ist entschieden einseitig, wenn er behauptet: „Nach dem Text bildet der Musiker sich die Melodie, und nicht umgekehrt".

B. Bestandteile der menschlichen Sprache mit Bezug auf ihre Fähigkeit, Takte zu bilden.

I. Im allgemeinen.

Wenn wir jetzt dazu übergehen, den in einer Dichtung durch die Worte gegebenen Takt festzustellen, um daraufhin Kennzeichen volkstümlicher Dichtung zu finden, so liegt uns zunächst ob, die Bestandteile der menschlichen Sprache auf ihre Taktfähigkeit hin zu untersuchen.

Die ersten Laute des Kindes sind Äußerungen, die seinen Empfindungen entsprechen. Obwohl sie nur aus unbestimmten und abgerissenen Tönen bestehen oder im Schreien eine fortlaufende aber unangenehme Tonfolge bilden, so sind sie doch zu verstehen, wenn man auf die Klangfarbe, die Stärkegrade und Dauer der Töne achtet. Mit der Zeit des Zahnens ist das Kind soweit gekommen, daß es freiwillig Silben ausspricht. Die ersten Silben bestehen aus den einfachen Lippen- und Zungenlauten b, p,

m, l, später d, t, k, mit nachfolgendem a. In zweimaliger Wiederholung bilden sie die allgemeinsten Worte bei allen Völkern. Das Kind spricht diese Lautgruppen bei jeder Wiederholung ohne merkliche Tonänderung und mit gleicher Tonstärke. Dann lernt es die einzelnen Selbstlauter im Ausruf zu gebrauchen, welche mit eigenem Tonfall den Sinn von Sätzen haben. In alledem liegt noch kein Takt. Dieser erscheint erst mit der Nachahmung von Wörtern und Sätzen. In jeder Sprache lassen sich eine bestimmte Zahl von deutlich unterschiedenen Lauten, Selbst- und Mitlauter feststellen, aus denen die Worte gebildet sind.

Diese Laute einer Sprache sind im allgemeinen durch ihre eigene Klangfarbe geschieden. Jeder Selbstlauter und jeder Mitlauter hat seinen eigenen Klang und daneben auch, namentlich der Selbstlauter, eine eigene Tonhöhe mit bestimmten Obertönen. Wenn sich auch die Mitlauter durch den folgenden Selbstlauter etwas in ihrem Klang beeinflussen lassen, so haben sie doch auch eine eigene Tonhöhe. Sieht man von jeder Tonverstärkung und einer besonderen Tonfolge ab, so erscheint doch in einer mehrfachen Wiederholung derselben Silbe oder mehrerer Silben ein ein-, zwei-, drei- oder mehrteiliger Takt auf Grund der in den Lauten selbst liegenden Klangverschiedenheiten. Dieser Standpunkt ist noch in den tonmalenden Kehrreimen ohne Worte zu beachten, die zwar verschiedene Tonstärke und eine bestimmte Tonfolge haben, deren Hauptwirkung aber auf der Wiederholung bestimmter Klangsilben beruht.

Diejenigen Silben nun, welche ein Ding oder eine Thätigkeit bezeichnen, sind bereits Worte. Von einer Wiederholung solcher Worte gilt alles das, was von den eben erwähnten Silben gesagt ist. Dasselbe Wort wird naturgemäß bei verschiedenen Veranlassungen stärker oder schwächer, und aus verschiedenem Munde höher oder tiefer gesprochen. Bei der Nachahmung dieser verschiedenen Tonhöhen und Tonstärken ergeben sich sofort die wesentlichen Taktarten der Dichtung.

Durch die jeder Sprache eigenen Wortzusammensetzungen und Bedeutungsänderungen, Abschwächungen, Verallgemeinerungen und Einschränkungen sind alsdann die mehrsilbigen Worte entstanden, die an sich schon den Sinn von Sätzen haben, welche aus den Verhältnissen zur Zeit der Aussprache verständlich werden. Die Sprache des täglichen Lebens, die volkstümliche Sprache, steht nun stets in engster Beziehung zu den Zeit- und Ortsverhältnissen. In ihr wird gefragt, befohlen, gescholten, einem jeden Gefühl wird ein kräftiger, bildlich faßlicher Ausdruck gegeben. Geantwortet und berichtet wird weniger. Daher ist in der volkstümlichen Sprache der Wechsel der Tonhöhe und der Tonstärke bedeutend. Im allgemeinen sprechen die Leute aus dem Volke kräftiger als die Gebildeten. Im Urzustande eines Volkes bringen es die Lebensverhältnisse mit sich, daß alles Sprechen fast ein Rufen ist.

Es ist eine allgemein erkannte Wahrheit, daß die bestimmten Satzarten bestimmte Tonfolgen in allen Sprachen gemeinsam haben. Man erkennt die Frage und die Antwort an ihrem Tonfall. Sätze werden also durch bestimmte Tonfolgen als ein Ganzes zusammengehalten und erkannt. Besteht ein Satz aus einem zwei- oder mehrsilbigen Wort oder aus mehreren Worten, so unterscheiden sich in allen Sprachen die einzelnen Teile des Wortes und die einzelnen Worte durch Änderungen in der Tonstärke. Im allgemeinen ist mit einer Tonerhöhung auch eine Tonverstärkung vorhanden und umgekehrt, oder wenn sie es auch nicht ist, so scheint sie vorhanden zu sein und darauf kommt es beim Hören an.

1. Tonverstärkung und Tonerhöhung in ihrem Zusammenwirken.

Dasjenige, was die einzelnen Wortteile, oder bei Sätzen aus mehreren Wortgruppen diese letzteren, als eine kleinere Einheit, als die Satzeinheit, erscheinen läßt, ist erstens die Unterbrechung einer nach Vollendung strebenden Tonfolge, zweitens eine auf bestimmte Silben fallende Tonverstärkung. Bildlich ausgedrückt bewegen sich diese Änderungen in Wellenlinien. Wir unterscheiden Wellenberg und Wellenthal, deren Ausgleichung in der Mitte liegt. Wenn also die Tonstärken sich nicht scharf abgemessen auf die einzelnen Worte oder Wortglieder verteilen, so ist es doch möglich zu hören, welche von ihnen hervorgehoben werden sollen. Es ist indessen nicht immer leicht, die verschiedenen Abstufungen genau zu erkennen, zumal eine Sinnestäuschung, wie schon erwähnt, bei dem höheren Ton eine größere Stärke annimmt.

Sprachen, welche bestimmte Wortformen und Wortzusammensetzungen haben, bei denen gewisse Änderungen des einen Teiles, des Stammes, der Endungen oder des Anlautes eine Bedeutungsänderung im Sinne der Beziehungen nach Ort und Zeit, nach Grund und Folge, nach Thun und Leiden, nach Person und Zahl, nach Bejahung und Verneinung u. s. w. nach sich ziehen, verstärken wohl allgemein die Stammsilben der Worte, wenn es auf ihre sinnliche Bedeutung ankommt. Mit dieser Tonverstärkung der Stammsilbe kann auch eine Tonänderung verbunden sein, in den Sprachen aber, welche in ihrer Formvollendung gerade den verschiedenen Beziehungen Rechnung tragen, erhöhen die Teile, welche jene Beziehungen zum Ausdruck bringen, also die Vor- oder Endsilben, oder die etwaigen besonderen Formwörter. Jede Sprache hat hierin ihre Eigentümlichkeiten. Ihre Denkweise zeigt sich auch in ihrer Betonung. Der Zweck aller Sprache aber, verständlich zu sein, verbietet die Annahme, daß es eine Sprache ohne Tonverstärkungen gebe. Ein jedes Wort oder Satzglied kann zwar unter Umständen den stärksten Ton bekommen, im allgemeinen

aber wird sich dieser an den die feste Bedeutung tragenden Stamm anschließen.

Es liegt in der Natur einer jeden Schallverstärkung, daß sie andere schwächere Töne, die unmittelbar folgen, begleitet oder gar übertönt. Derjenige Teil also, der durch seine Stärke die folgenden Töne bis zu einem wenn auch kleinem Halt in der Sprache begleitet und beherrscht, ist der stärker betonte Teil. Eine Tonerhöhung ohne Tonverstärkung ist nicht im stande, diesen Dienst zu leisten. So sehr die Betonungsgesetze der griechischen Sprache, wie sie uns in ihren Meisterwerken vorliegt, dem zu widersprechen scheinen, muß sie dennoch gewisse Silben verstärkt haben. Der natürlich fühlende Mensch wird damit aber die Stammsilben ausrüsten, zumal in vielen Fällen für die Endungen besondere Töne bereit stehen.

2. Tonverstärkung und Tonerhöhung ist auch im klassischen Griechisch vorauszusetzen.

Ich will einen Augenblick bei der griechischen Betonung verweilen. Sie ist vielfach von der Dauer der Silben abhängig. Sie unterscheidet äußerlich einen hohen und einen tiefen Ton und einen, welcher aus einem Übergang von dem höheren zum tieferen besteht. Hierüber wird aber nichts Bestimmtes in der Überlieferung gelehrt. Diese erwähnt jedoch noch einen mittleren Ton, unter welchem die natürliche Sprachhöhe eines jeden Menschen zu verstehen ist. Es ist stets gelehrt worden, daß die griechischen Betonungszeichen sich nicht auf Tonstärken beziehen. Es ist diese Lehre im allgemeinen unzweifelhaft richtig für die berühmte Zeit der griechischen Dichtung. Folgendes gibt aber doch zu Bedenken Anlaß.

Zunächst hindert nichts die Annahme, daß diejenigen Worte, deren Stamm mit einem der drei Tonzeichen versehen wird, in der Aussprache auch auf dem Stamm verstärkt wurden. Die Feinheiten, welche die griechische Sprache in der Rede gezeitigt hat, zwingt uns zu der Annahme, daß sie die Tonverstärkung im Einzelnen und im Ganzen gekannt habe. Auch die verschiedenen Werte der Worte im Satze können nur durch dieses Mittel oder zugleich durch die Änderung der Klangfarbe, d. h. durch verschieden starke Spannung der Sprechmuskeln, angedeutet werden.

Dazu kommt, daß folgende Fälle der griechischen Satzbetonung auf eine Tonverstärkung hinweisen.

Worte, die innerhalb des Satzes auf der letzten Silbe gewöhnlich den Gravis, also den tiefen Ton erhalten, nehmen statt dessen, einen hohen Ton, den Akut, an, sobald unselbständige Wörter gleich darauf folgen, welche sich an das vorhergehende stärkere Wort anlehnen. Dies ist die allgemein gelehrte Auffassung. Beständе nun bei solchen Worten im Grie-

chischen nur die Möglichkeit, sie an einen höheren Ton anzuschließen, und diente dazu der Akut, so muß es auffallen, daß dasselbe Akutzeichen an Stelle des Gravis am Schluße des **berichtenden** Satzes steht, der in allen Sprachen mit einer Senkung der Stimme schließt. Beachtet man andrerseits nun die Gesetze der Tonfolgen, so ist gerade ein tiefer Ton geeignet, folgenden höheren als Grundton zu dienen. Da nun aber die unselbständigen Wörter „tonlos“ sind, so würden sie also wohl mit dem Mittelton gesprochen, sobald sie sich an ein vorhergehendes Wort anlehnten; dann wären sie dem Gravis gegenüber, welcher eine Hervorhebung einer Silbe durch besondere Tiefe bedeutet, höher, und könnten sich also ohne Tonänderung desselben einfach anschließen.

Die Annahme, daß in beiden Fällen, am Schluß eines bekräftigenden Satzes und vor unselbständigen Wörtern der Akut eine Stimmverstärkung bedeutet, gibt eine ausreichende Erklärung für den Wechsel des Zeichens.

Auf dieselbe Annahme führt die Erscheinung, daß bei einem Properispomenon und Proparoxytonon bei nachfolgenden tonlosen Wörtern der Akut auf die letzte Silbe tritt. Gäbe dies Zeichen nur den hohen Ton an, den das Proparoxytonon schon auf der drittvorletzten Silbe trägt, so hätte das Wort zwei Silben mit gleicher Betonung hervorgehoben. Dies aber wird sonst in den Sprachen sorgsam vermieden, da durch derartige Betonung ein Wort nicht zusammen gehalten, sondern auseinander gerissen werden würde. Da das Griechische schon in seinen Vorsilben mehr als drei tonlose Silben duldet, so ist es nicht genötigt, durch neue Töne ein Proparoxytonon zu versehen, wenn ein meist ein- höchstens zweisilbiges Wort tonlos und unselbständig folgt. Noch weniger läge dieser Grund bei dem Properispomenon vor. Auch hier würde eine Tonverstärkung als ein zweckmäßiges Mittel erscheinen.

Außerdem ist zu beachten, daß die Verschiebung der Längen und Kürzen in der griechischen Sprache überraschend schnell vor sich gegangen ist, so daß die gute Zeit der Beobachtung der überlieferten Längen und Kürzen verhältnismäßig kurz war. Wenn nun der Lautbestand sich in den Lautklängen mit dem Wechsel der Lebensweise beständig ändert, so ändert sich der Lautbestand bezüglich der Zeitdauer im Worte nur unter dem Einflusse einer festen Tonverstärkung, welche bewirkt, daß die betonte Silbe länger, und die unbetonte kürzer wird. So ist es der lateinischen Sprache auf deutschen Schulen ergangen; päter war zu päter geworden.

Es scheint mithin so, als ob das Griechische im wesentlichen dieselben Betonungsarten hatte, wie sie das Französische besitzt.

II. Im besonderen.

1. Taktbestimmung in silbenzählender Dichtung, am Französischen dargelegt.

a. Wesen der Silbe.

Da ich die altindischen Sprachen nicht kenne, in welchen die ältesten silbenzählenden Dichtungen vorliegen, von den neueren Sprachen aber die französische nur silbenzählende Dichtungen aufweist, so benutze ich das Französische und im Vergleich Deutsch, Englisch, Griechisch und Latein, um zu zeigen, wie eine Sprache in silbenzählenden Dichtungen ihre Takte gliedert, und wie sich der Übergang aus silbenzählenden zu silbenmessenden und zu silbenhebenden gestaltet haben muß. Auf diese Weise wird es möglich sein, die volkstümlichen Takte der drei Dichtungsarten kennen zu lernen. Da es sich bei den ältesten uns bekannten Dichtungen um ein Zählen von Silben handelt, so müssen wir auf den Begriff der Silbe und auf ihre Arten näher eingehen.

Die folgenden Ansichten schließen sich an die von Stanislaus Guyard aufgestellten Sätze inhaltlich an, die ich indessen erst nachträglich aus Piersons Métrique naturelle du langage S. 147 und aus Schwans und Pringsheims Abhandlung: „Der französische Accent" im Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen, begründet von Ludwig Herrig 1890 LXXXV, 2/3, S. 225 ff. kennen lernte. Da meine Ansichten im einzelnen von denen Guyards abweichen und weiter gehen, so kann ich nicht auf ihn verweisen, sondern muß sie entwickeln.

α. Grundsätze der Silbentrennung und Zusammenfassung.

Wir gehen von zwei Grundsätzen aus: 1. Alle Laute können rein sprachlich stofflich oder logisch, bestimmten Gedanken entsprechend, aneinander gebunden oder voneinander getrennt werden. Laute, welche rein sprachlich, d. h. mittels Atem und Stimme gebunden werden, bilden eine Silbe. Silben werden lautlich durch eine Unterbrechung des Atems oder durch ein Aufhören der Stimme und des Atems geschieden. 2. Laute aber, welche gedankenmäßig, also mit einem bestimmten Sinn und durch gewisse Betonungsarten, zusammengehalten werden, bilden ein Wort oder eine Wortgruppe. Worte oder Wortgruppen werden gedankenmäßig durch Pausen, also durch Aufhören von Stimme und Atem und durch eine Unterbrechung der Betonungsarten, gesondert.

β. Gründe gegen „Sweets breath-groups".

Henry Sweet dagegen kennt in den Proben zu seinem Elementarbuch*) nur Silbengruppen, die von einem Hochton zum andern reichen, ohne daß

*) Man vergleiche auch „Henri Sweet: A History of English Sounds etc. 2. Auflage, Oxford 1888, 8°".

sie durch irgend eine Pause getrennt wären. Solche „breath-groups“, durch den Atem allein abgeteilt, entsprechen aber nur teilweis den gedankenmäßigen Abschnitten eines Satzes. Sätze sind natürlich durch Pausen zum Atemschöpfen voneinander geschieden. Aber nur selten trifft es sich, daß ein Satz mit einer betonten Silbe beginnt und kurz vor einer andern betonten Silbe aufhört. Daher müssen die gedankenmäßig gebildeten Wortgruppen die Silben zwischen zwei Betonungen durch Pausen unterbrechen, wenn auch nicht nach jedem Wort. Von den Pausen, die bei schlechtem Sprechen in der Mitte von Wörtern und Silben eintreten, obwohl diese dem Sinne nach zusammengehören, können wir hier füglich absehen.

Dies ist der Grund, weshalb Sweet in seinen Musterbeispielen ein schlechtes Lesen lehrt. Er teilt z. B. im ersten Satz folgendermaßen ab: „People usedtothinkthe earthwasa kind of flat cake —“ ohne also eine Pause hinter think und earth u. s. w. anzusetzen, während ein unbefangener Leser folgendermaßen abteilt: „People usedtothink theearth wasakindofflatcake —“ (Der Verständlichkeit wegen habe ich die übliche Rechtschreibung hier beibehalten, während Sweet seine Umschrift angewandt hat.)

Es muß also als falsch bezeichnet werden, Silben, die durch den Sinn getrennt sind, sprachlich eng miteinander zu verbinden. Im Abschnitt B. II. b. S. 59 ff. werde ich näher angeben, wie die gedankenmäßig eintretenden Pausen zu bestimmen sind.

γ. Silbenscheidung vom lautbildenden und vom lauthörenden Standpunkt.

Wenn man die üblichen Arten der Silbenteilung bei den verschiedenen Völkern beachtet, so ersieht man, daß sie von Vorstellungen abhängen, welche sich an die gewohnte Rechtschreibung knüpfen. Nach Sweet beruht die Silbenteilung nur auf der Kraftverteilung („force“), er versteht unter force aber nicht nur Stimme und Atem, sondern auch die Betonung („accent“).

Will man Silben unterscheiden, so hat man zwei Fragen zu beantworten: 1. Welche Laute bilden auf Grund ihrer engzusammengehörigen und ungetrennten Hervorbringung eine Silbe? Und 2. Welche Eigentümlichkeiten der Sprache bewirken, daß gewisse Lautverbindungen trotz einer lautlichen Pause doch nur als eine Silbe vom Ohr aufgefaßt werden.

Es ist bekannt, daß alle Sprachlaute in Dauerlaute (continuant vowels und continuant consonants) und Verschlußlaute (stops) geteilt werden können. Die Hauptverschlußlaute sind g, k, b, p, d, t. So lange wir verschiedene Laute miteinander verbinden, ohne daß ein echter Verschlußlaut dazutritt, so lange haben wir noch immer eine Silbe. Ein

echter Verschlußlaut würde die Luft für einen Augenblick im Munde abschließen, so daß sie nicht sofort an unser Ohr gelangen kann. Der Verschlußlaut selbst wird also erst hörbar, wenn der Mund wieder geöffnet ist. (Dies ist auch durch die Untersuchungen von Schwan und Pringsheim, s. o., neuerdings naturwissenschaftlich bewiesen.) Sprechen wir z. B. „top“ aus und lassen den Mund eine Weile geschlossen, so hören wir zuerst nur „to“ und erst nach der Öffnung des Mundes hören wir den Verschlußlaut „p“, sollte auch die Silbe „to“ völlig verklungen sein. Ich schlage nun folgende

δ. Erklärung und Bestimmung des Begriffes „Silbe“

vor: Eine Silbe ist entweder ein einfacher oder ein zusammengesetzter Laut, welcher durch einen einzigen Stimm- oder Atemdruck ohne die geringste Pause hervorgebracht wird. Das heißt aber soviel als: Nach dem ersten lautlichen Bestandteil darf kein echter Verschlußlaut darin vorkommen. Sobald irgendwie Stimme und Atem im Munde von der Außenluft abgeschlossen ist, sobald ist die Silbe zu Ende. Daher gehören zwei echte Verschlußlaute, die nebeneinander stehen, zwei verschiedenen Silben an; folgt er auf einen Dauerlaut, so beginnt er die neue Silbe. Diese Bestimmung ist für die Behandlung der sogenannten geschlossenen Silben maßgebend.

ε. Verteilung inlautender Konsonanten auf vorhergehende und folgende Silben.

Auf Grund der gewonnenen Auffassung der Silbe ergeben sich folgende Regeln für die Anwendung.

1. Jeder beliebige Konsonant nach einem langen Vokal und vor einem andern Vokal beginnt eine Silbe.

2. Ein Verschlußlaut nach einem kurzen Vokal und vor einem andern Vokal beginnt eine Silbe.

3. Ein Dauerkonsonant wie s, v, l, m, n, nach einem kurzen und vor einem andern Vokal gehört zu beiden, wenn der vorhergehende kurze zugleich eine Tonverstärkung erfährt, d. h. der Dauerkonsonant ist lang, z. B. rúshing = rush—shing, waschen = wasch—schen; aber ma—chine.

4. Die Laute, welche auf der Grenze zwischen Selbst- und Mitlauter stehen, wie l, v, m, n, ŋ (ng), ⁿk (nk) sind den Dauerlauten s, z, sch u. s. w. gleichzuachten.

5. Abweichend von Guyard ergibt sich alsdann, daß bei einem Zusammentreffen zweier Dauerlauter zwischen zwei Vokalen der erste zu der vorhergehenden, der zweite zu der folgenden Silbe gehört, also par—lé und nicht pa—r—lé wie Guyard sagt, und clear—ly, Er—le.

Dies sind die Ergebnisse der ersten Betrachtung, welche nur die Art der Lauterzeugung, aber nicht die Schallwirkungen berücksichtigt. Sprechen

wir z. B. top oder Kopf aus, so hören die meisten Menschen nur eine Silbe und deshalb teilen sie Köpfe in Köp—fe ab. Top scheint dem Ohr nur eine Silbe zu sein, weil der starke Laut o den schwachen Mitlauter überdauert und übertönt, obgleich er in der Hervorbringung zeitlich von ihm gesondert ist. Diese Schallwirkung macht sich namentlich bei zusammengesetzten Worten geltend, die wir nach ihren Teilen, dem Sinne nach, absondern.

ζ. Wert des tonlosen e am Ende je nach der Natur der vorausgehenden Mitlauter.

Hieran schließt sich eine besonders für das Französische wichtige Erscheinung, die Verdumpfung der auf einen Mitlauter folgenden tonlosen e. Nach einer scheinbaren Wahrnehmung des Ohres sind im Französischen alle jene Worte in der täglichen Aussprache um eine Silbe kürzer als sie in der Dichtung verwandt werden. In Wirklichkeit sind es aber nur diejenigen, welche vor diesem e einen Dauerlaut haben. Also alle, welche ein l, v, m, n, ŋ (ng), ^{n}k, s ƶ, z ʒ,*) f vor dem Schluß-e haben, sind der Endsilbe in der Umgangssprache verlustig gegangen. Überall aber, wo in einer Sprache vor dem l ein Verschlußlaut oder dieser selbst am Ende steht, da vertritt er eine verstümmelte Silbe, die der Stütze der vorhergehenden oder der folgenden Silbe bedarf.

Da es sich bei der silbenzählenden Dichtung um die Zahl der Silben handelt, und ihr Gehalt äußerlich nicht in Betracht kommt, so ist es wert, auch darauf zu achten, daß im Deutschen der auslautende Verschlußlaut noch von einem starken Hauch begleitet wird, der an die Stelle des verschwundenen e getreten ist, und daß dies e im Französischen nach einem Verschlußlaut noch geflüstert wird. Mit diesem Verschlußlaut beginnt im Bewußtsein eines gebildeten Franzosen eine neue Silbe, z. B. in bague, aube, malade, fête. Für ihn behalten auch jene Dauerlaute vor dem stummen e den Wert einer Silbe.

b. Einteilung des Satzes in seine Wortgruppen, d. h. in seine natürlichen Takte.

Nachdem ich gezeigt habe, wie ich in irgendeiner Sprache einen Satz in seine Silben zerlegen würde, bleibt mir jetzt auseinanderzusetzen übrig, wie durch Betonungen von wechselnder Stärke oder Höhe oder vielmehr durch ein Ineinandergreifen beider Betonungsmittel in allen Sprachen ein Satz in Takte zu zerlegen ist.

α. Der Wort- und Wortgruppenton im Vergleich zum Satzton.

(Die Satzteile, welche eine Wortgruppe für sich bilden.)

α'. Im Germanischen.

Im Deutschen und in der Regel auch im Englischen fällt die Wortbetonung auf die erste Stammsilbe. Sie besteht im wesentlichen aus einer

---

*) s, ƶ (= englisch th) sind stimmlos; z (französisch), ʒ (= englisch th) sind stimmhaft.

Tonverstärkung, zu der aber gewöhnlich eine Tonerhöhung hinzutritt. Diese ist namentlich durch den Sinn des ganzen Satzes bedingt. Außer dem Wortton ist in jeder Sprache noch der Wortgruppenton zu sondern. Im Englischen und Deutschen trifft er auf dieselbe Stelle wie der Wortton. Er hebt das für den Sinn wichtigste Wort damit hervor, so daß es durch eine noch stärkere Aussprache der Stammsilbe über die anderen Worte derselben Gruppe hervorragt. Etwaige andere untergeordnete Worte behalten dann zwar ihre Tonverstärkung, reichen aber nicht an die des Hauptwortes heran. Es sind folgende drei Stufen zu unterscheiden.

Abgesehen davon, daß es unbetonte Silben gibt, ist in einer Wortgruppe ein Wort einfach (′) verstärkt, ein anderes dem Sinne nach wichtigeres, erhält eine stärkere Betonung (″), und fällt auf dieses noch der Reim so ist eine weitere Steigerung (‴) anzubringen. Fällt im Deutschen auf eine dieser verstärkten Silben dem Sinne nach der Hauptton des ganzen Satzes, so erhält sie außerdem eine Betonung durch einen höheren oder tieferen Ton, als die Umgebung sie hat.

Im allgemeinen wird im Deutschen der Wortton und der Wortgruppenton am Anfang stehen. Gewisse tonlose Worte indessen pflegen am Beginn jeder Rede, der ersten starkbetonten Silbe voranzugehen. Nur in dichterischer Sprache zeigt sich die starkbetonte Silbe oft am Anfang. An dem Ton der zusammengesetzten Worte kann man in der Regel die Verteilung des Tones in den Wortgruppen erkennen. Es scheint ferner allen Sprachen gemeinsam zu sein, daß, abgesehen von der allgemeinen starken Senkung am Schlusse eines berichtenden Satzes, die losgelöste Aussprache eines Wortes dieselbe ist wie am Schlusse eines solchen Satzes. Dies ist für das Französische in der oben erwähnten Abhandlung von Schwan und Pringsheim gezeigt worden.

Jedenfalls hängt es von der Lage des Worttones in einer Sprache ab, ob in derselben im allgemeinen die tonlosen Silben innerhalb der Wortgruppen vor oder hinter der stark betonten Silbe zahlreicher sind, ob also der Takt ein steigender oder ein fallender ist. In diesem Sinne hat das Deutsche fallenden Takt, und zwar in höherem Grade als das Englische. Durch den Wortgruppenton werden mithin die dem Sinne nach eng zusammengehörigen Worte zusammen gehalten und durch Pausen von andern Gruppen gesondert. Dies ist die Hauptregel. Hieran schließt sich die zweite, auf welche ich im Jahre 1885 von Mätzner aufmerksam gemacht wurde: Wenn eng zusammengehörige Worte durch irgend eine Einschiebung voneinander getrennt werden, so erhalten sie vor und nach der Einschiebung einen besondern Gruppenton, und beide Gruppenteile werden durch Pausen von der Einschiebung getrennt.

α''. Im Deutschen. α'''. Im Französischen.

Diejenigen Teile nun in einem Satze, welche mehr oder weniger voneinander getrennt werden und Gruppen bilden, sind:

1. Der Satzgegenstand und seine näheren Bestimmungen.

2. Die Satzaussage und seine Ergänzungen. Da die Satzaussage sich oft in verschiedene gleich wichtige Teile gliedert, so scheiden wir durch besondern Gruppenton

a. das Zeitwort und seine Ergänzung,
b. das Zielwort (Objekt) und seine nähere Bestimmung.

3. Wenn ein Umstandswort nicht einen einzelnen dieser Teile näher bestimmt, sondern zum ganzen Satz gehört, so erhält es gleichfalls einen besondern Ton.

Darnach trennen gleiche Pausen den Satzgegenstand und die Satzaussage und die allgemeine Umstandsbestimmung. Das Zeitwort und sein Zielwort innerhalb der Satzaussage gehören aber enger aneinander und werden durch eine geringere Pause getrennt. Durch diese Pausen erhalten wir die Takte, welche durch die Wortgruppen ausgefüllt werden. Natürlich sind die eben besprochenen Pausen kürzer als diejenigen, welche durch die üblichen Satzzeichen , ; : . ! ? angegeben werden.

Was nun die französische Betonungsweise anbetrifft, so bekenne ich mich zu folgenden Ansichten: Der französische Wortton besteht im wesentlichen aus einer Tonerhöhung auf der letzten vollen Silbe eines Wortes; dieselbe Silbe ist gewöhnlich auch stärker betont als die vorhergehenden, jedenfalls nicht schwächer. In einer Wortgruppe erhält die letzte volle Silbe des letzten Wortes diesen Ton in noch höherem und stärkerem Grade. Selbst die letzte volle Silbe in einem berichtenden Satze steigt kurz vor ihrer tiefen Schlußsenkung auf kurze Zeit etwas höher und ist dann auch stärker. Die Reimsilbe erhält mithin die höchste Betonung von diesen drei Tonstufen.

Neben dieser Wortbetonung und dem Wortgruppenton geht eine Stammbetonung nebenher, welche auf die dem Sinne nach wichtigste Stammsilbe der Wortgruppe trifft und in einer Tonverstärkung besteht. Diese Betonung kommt für dichterische Taktreihen aber erst an zweiter Stelle und dient dort nur als Hilfsbetonung zur Einleitung eines Hilfstaktes, wenn die Zahl der tonlosen Silben in einem Takte die Grenzen des dichterisch Zulässigen überschreitet. Diese gedankenmäßig wichtige Stammsilbe trägt auch den der betreffenden Satzart angemessenen Hauptton, also den Satzton, so daß diese auch im Französischen die allerstärkste und allerhöchste Silbe im Satze wird.

β. Schwans Ansicht über die französische Betonung.

Schwan aber ist zu folgendem vorläufigen Ergebnis gekommen; a. a. O. S. 265:

„Die isolierte Aussprache eines Wortes ist ungefähr mit der am Schluß des Satzes identisch. Sie unterscheidet sich von der innerhalb des Satzes nur durch einen Zusatz, welcher nicht zum eigentlichen Wort gehört, und der im Sinken der Tonhöhe meist um eine Oktave und einem gleichzeitigen wellenförmigen Abnehmen der Intensität besteht. Zweisilbige Worte haben, einerlei was für ein Vokal es ist, gleich hoch, gleich stark und gleich lang betonte Vokale.“

γ. Einwände gegen die Schlußfolgerungen Schwans aus seinen Untersuchungen mit Pringsheim.

Meiner Ansicht nach irrt Schwan bei seinen Schlußfolgerungen auf Grund seiner Beobachtungen in zwei Punkten. Erstens darin, daß er die Unterschiede der Betonungen in Bezug auf Höhe und Stärke bei den Herren P. = Potel (Paris), B. = Bourgeois (Normandie), Guilliet (Lyon) und Schickler (Bordeaux) auf zufällige persönliche Eigenschaften zurückführt. (M. = Muret, Dr. med. und M'. = Muret, Lic. sind beide aus Vevey in der Schweiz.) Jene Unterschiede sind vielmehr Eigenheiten der Provinz. Nur Herr P. hat durchgehends brauchbare Aussprachezeichen bei Schwan erreicht, und gerade seine Pariser Aussprache stimmt selbst auf dem beschränkten von Schwan und Pringsheim untersuchten Gebiet mit meinen Angaben überein. Bei P. ist die letzte volle Silbe höher und stärker. Bei den Normannen, welche dem englisch-germanischen Einfluß ausgesetzt sind, finden sich die germanischen Eigenheiten, bei G. ist bisweilen die erste (oder vorletzte) Silbe stärker und höher betont. Auch die abweichende Aussprache der Herren M. und M'., geborener Schweizer, wird durch die der Schweiz eigentümliche germanische Betonung der Stammsilben gekennzeichnet. M. spricht selbst für einen Franzosen auffallend schnell und stoßweise, so daß es nicht zu verwundern ist, daß von ihm nur sehr wenige Aufzeichnungen vorliegen. Daß die Herren Guilliet und Schickler die dem Süden eigentümliche Aussprache haben, sagen die Verfasser selbst. Ein Pariser aber bezeichnet die südliche Aussprache mit Singen (chanter). Für maßgebend halte ich im allgemeinen die Aussprache derjenigen Gebildeten in der Hauptstadt des Landes, die dort gebürtig, sich mit sprachlichen hier einschlagenden Dingen beschäftigt haben.

Der zweite Punkt, der meines Erachtens zu fehlerhaften Schlüssen führt, liegt darin, daß die Verfasser das Mittel der verschiedenen Betonungsweisen der Herren als maßgebend hinstellen. Ging z. B. P. höher und stärker, G. ohne wesentliche Unterschiede, S. aber herunter, so galt die mittlere Aussprache von G. aus Lyon für maßgebend.

Im Vergleich zur deutschen Betonungsweise ist es natürlich und namentlich für Schulzwecke unzweifelhaft wertvoll, als Hauptregel aufzustellen, der Ton fällt auf die letzte volle Silbe und nicht auf eine frühere, da selbst so gleichmäßig gebaute Worte, wie die untersuchten: midi, été, passé, bijou, joujou, tendant, tendance, attendant (vgl. a. a. O. S. 251) noch im Mittel der verschiedenen Provinzen beide Silben gleich betonen sollen. Der Deutsche ist aber geneigt, die erste Silbe bedeutend zu verstärken.

δ. Beziehung auf die lateinische Betonung.

Wie beschaffen nun auch die Betonung auf andern als auf den Endsilben im Französischen sein mag, so viel ist sicher, daß die Endbetonung auf den im Lateinischen betonten Silben liegt. Sie ist also ein wesentlicher Bestandteil der französischen Sprache, ohne welchen sie aufhören würde, französisch zu sein. Wenn nun die Sprachgeschichte es wahrscheinlich macht, daß im sechsten Jahrhundert nach Christi Geburt in den spätlateinischen Worten sich eine zweite Betonung auf den Stammsilben vorfand, die neben jener ersten bestand, so ist nichts wahrscheinlicher, als daß dies eine Tonverstärkung im wesentlichen war, die nun entweder längst in der römischen Volkssprache, wie ich glaube, vorhanden war oder unter dem Einfluß der Germanen entstanden und z. T. auch auf die Endbetonung übertragen war. Jedenfalls würden zwei gleichartige Tonerhöhungen ein Wort in zwei Teile reißen also den Zweck aller Betonung vereiteln.

ε. Besondere Regeln für das Französische bezüglich der Wortgruppen im Vergleich mit dem Deutschen.

Jedes Wort, das die Vorstellung eines Gegenstandes, einer Handlung, einer Eigenschaft oder Denkart erzeugt, unterscheidet sich durch seine Wichtigkeit von den kleinen Worten, welche Beziehungen ausdrücken, wie die Fürwörter, Binde- und Verhältniswörter. Die letzteren erhalten die höhere Endbetonung nur ausnahmsweise durch eine besondere Stellung zu den andern Worten.

Mehrere Worte, die dem Sinne nach zusammengehören, werden wie ein Wort ausgesprochen und erhalten nur eine Tonerhöhung auf der letzten vollen Silbe des letzten Wortes. Der Franzose gleitet gleichmäßig über die Silben hin und macht unmittelbar nach der Tonerhöhung Halt. Da, wo ein Ruhepunkt ist, befindet sich kurz vorher eine Tonerhöhung und zwar des zweiten Grades mit etwas größerer Tonverstärkung. Krause, Z. f. R. Ph. IX, S. 268 hat auf Grund der Pausen versucht, die französischen Takte herzustellen. Im einzelnen weiche ich von seinen Ansichten ab.

Zu den bereits allgemein angegebenen Regeln treten folgende für das Französische: a. Wenn Satzgegenstand oder Zielwort (Subjekt oder Objekt) durch Fürwörter gebildet wird, so sind sie, besondere Fälle abgerechnet,

ohne Tonerhöhung und ohne Tonverstärkung. b. Findet eine Umstellung (inversion) des Subjekts statt, so daß es sich am Schluß des Satzes befindet, so steigt die Betonung bis zum Subjekt.

Das Hauptwort, welches von einem andern abhängt und im Französischen hinter ihm steht, erhält die Endbetonung der Gruppe, es sei denn, daß eine besondere Sinnesbetonung das erstere hervorhebt. Im Französischen steht gewöhnlich das abhängige Hauptwort an zweiter Stelle und erhält demgemäß den Gruppenton auf der Endsilbe. Wenn aber die „Umkehrung“ das übergeordnete Hauptwort, wie so oft in der Dichtung, an die zweite Stelle bringt, so haben beide einen eigenen Gruppenton, beide bilden also eine besondere Wort- und Taktgruppe.

Man spricht ein Hauptwort mit seinem Eigenschaftswort auf einmal aus, d. h. mit einer einzigen Endbetonung, und ebenso die Präposition mit ihrem abhängigen Hauptwort. Im Deutschen steht das Eigenschaftswort in der Regel voran und das Hauptwort hat den starken Ton, so lange die Eigenschaft mit dem Wesen des Hauptwortes allgemein gekannt ist. Weicht die Eigenschaft aber irgendwie von der Allgemeinvorstellung des Hauptwortes ab, so erhält das voranstehende Eigenschaftswort die Haupttonverstärkung. Im Französischen aber erhält das Eigenschaftswort hinter dem Hauptwort die Hauptendbetonung, denn an dieser Stelle stehen eben die besonders kennzeichnenden Eigenschaftswörter. Das allgemeingiltige Adjektiv steht dagegen im Französischen voran und erhält auf der letzten vollen Silbe eine schwache Tonverstärkung, falls nicht eine besondere Tonverstärkung und Erhöhung durch den Sinn auf die Stammsilbe zu legen ist. Dies tritt z. B. ein, wenn man an das Gegenteil des ausgesprochenen Eigenschaftswortes erinnern will.

Stehen zwei aber nicht gleichbedeutende Eigenschaftswörter vor einem Hauptwort, und bezeichnen sie ein und denselben Gegenstand, z. B. râre et fameux esprit, so hat das erste Adjektiv die durch den Sinn geforderte erhöhte Tonverstärkung auf dem Stamm und das Hauptwort hat den gewöhnlichen Gruppenton, während das zweite Eigenschaftswort den einfachen Wortton erhält. Folgen aber beide dem Hauptwort, esprit rare et fameux; discours, long et froid, so entstehen zwei Wortgruppen, deren erste allein von dem Hauptwort mit seinem Endton gebildet wird. Die zweite Gruppe gibt dem letzten Adjektiv die höhere Endbetonung, während das voranstehende nur die Tonverstärkung da besitzt, wo sonst der Wortton steht. Im Deutschen ist es umgekehrt:

Ein schöner und kluger Knabe oder

Ein kluger und schöner Knabe.

Die stärkere Sinnbetonung erhält im Deutschen das zweite von den beiden vorangehenden Eigenschaftsworten. Aber bei etwaiger Nachstellung ist es das erste von den beiden, das die Sinnesbetonung erhält. Es ist also im Deutschen das dem Hauptworte zunächst stehende Eigenschaftswort stärker betont:

Ein Knabe, schön ˅ und klug,

Ein Knabe, klug ˅ und schön.

Daher ist das sinnbetonte Adjektiv von dem folgenden durch eine kleine Pause vor dem Bindewort getrennt, d. h. die Worte bilden drei Wortgruppen oder Takte.

Stehen zwei Adjektive vor oder nach einem Hauptwort, welche zwar einander entgegen gesetzt sind, aber doch nur verschiedene Dinge derselben Art bezeichnen z. B. il nous apporte à la fois de bonnes et de mauvaises nouvelles, so haben beide ungefähr gleichen Ton wie das Hauptwort, d. h. auch sie bilden drei Gruppen, desgleichen: des nouvelles, bonnes et mauvaises.

Von den Zeitworten ist zunächst zu sagen, daß nicht alle eine besondere Wortgruppe bilden. Die Hilfsverben, außer avoir und être, auch aller, venir, faire und drgl., welche sich mit andern Verben im Infinitiv oder Partizip verbinden, erhalten keinen eigenen Ton. In solchen Fällen zusammengesetzter Formen ist die Betonung für den Sinn von großer Bedeutung. Wenn Ackermann*) sagt: „Je nach dem der Sinn sich ändert, fällt die Tonerhöhung auf das Hilfszeitwort oder auf das Partizip: Ma soeur, que **j'ai** vu peindre bedeute, daß sie gemalt wurde, denn in diesem Falle sei die Verbindung zwischen vu und peindre enger," so ist das Letztere richtig, es folgt daraus aber nur, daß que j'ai vu peindre eine einzige Wortgruppe bilden mit der erhöhten Endbetonung auf peindre: Ma soeur, que j'ai vu peindre.

Im andern Falle aber hat Ackermann recht: Ma soeur que j'ai vue peindre bedeute, sie selbst malte. Hier ist eine kleine Pause zwischen vue und peindre. Das Hilfsverb bleibt dabei unbetont. Eine Betonung wie, que j'aî vu peindre wäre nur richtig, wenn jemand bestreiten wollte, daß der Bruder seine Schwester gesehen hätte, als sie gemalt wurde.

---

*) Paul Ackermann: Traité de l'accent appliqué à la théorie de la Versification; 2[me] éd. Paris et Berlin 1842.

Im übrigen hat stets der Verstand des Vorlesers darüber zu entscheiden, ob mehrere Worte dem Sinne nach eine oder mehr Gruppen bilden. In der Dichtung wird man oft genötigt sein, Worte, welche in der ungebundenen Rede eng zusammen gehören, zu mehreren Gruppen mit eigenem Ton zu gestalten.

Wenn zwei Wortgruppen von einiger Ausdehnung durch das Wörtchen „und" miteinander verbunden sind, so muß man sie durch eine kleine Pause vor „und" sondern, das Wort „und" selbst aber bleibt unbetont. Krause S. 273 a. a. O. betont et besonders in dem folgenden Verse: Las de votre Grandeur et de la servitude, den ich mit Sinnesbetonung auf Grandeur und servitude folgendermaßen lese:

Las″ de votre Grândeur‴ et de la sêrvitude‴.

Dies Beispiel zeigt uns außerdem, daß ein Adjektiv oder Partizip, welches durch weitere Worte näher bestimmt wird, einen eigenen Ton haben kann, also im stande ist, allein einen Takt zu bilden.

Durch die Stellung der Worte in Frage- und in eingeschobenen Sätzen, so wie beim Befehl bezüglich der Fürwörter, findet eine Verlegung des Tones statt: Im Französischen ist in solchen Sätzen die letzte volle Silbe mit einer Tonerhöhung zu sprechen.

t. Verzeichnis der in den Sprachproben angewandten Tonzeichen.

Auf die angegebene Weise erhalten wir also die natürlichen Takte einer Sprache. Im folgenden gebe ich zwei von Mr. Taverney, Lector in Upsala, in Noten gesetzte und von mir mit den Betonungen versehene Muster der Takteinteilung, sowie eine Zahl von Alexandrinern aus Voltaire's Epître à Horace.

Die angewandten Tonzeichen sind folgende:

1. ′ einfache Tonverstärkung bisweilen mit Tonvertiefung auf der letzten vollen Silbe.
2. ″ Tonverstärkung nebst Tonerhöhung am Ende einer Wortgruppe.
3. ‴ ist stärker als 2. und befindet sich unmittelbar vor einer größeren Pause.
4. ⌣̈ ist = 2, aber am Ende eines berichtenden Satzes und daher tiefer.
5. ⌣̈̈ an derselben Stelle wie 4, aber durch den Reim verstärkt.
6. ^ gibt die Satzbetonung nach dem Sinn auf einer Stammsilbe mit Tonverstärkung und Erhöhung oder Vertiefung.

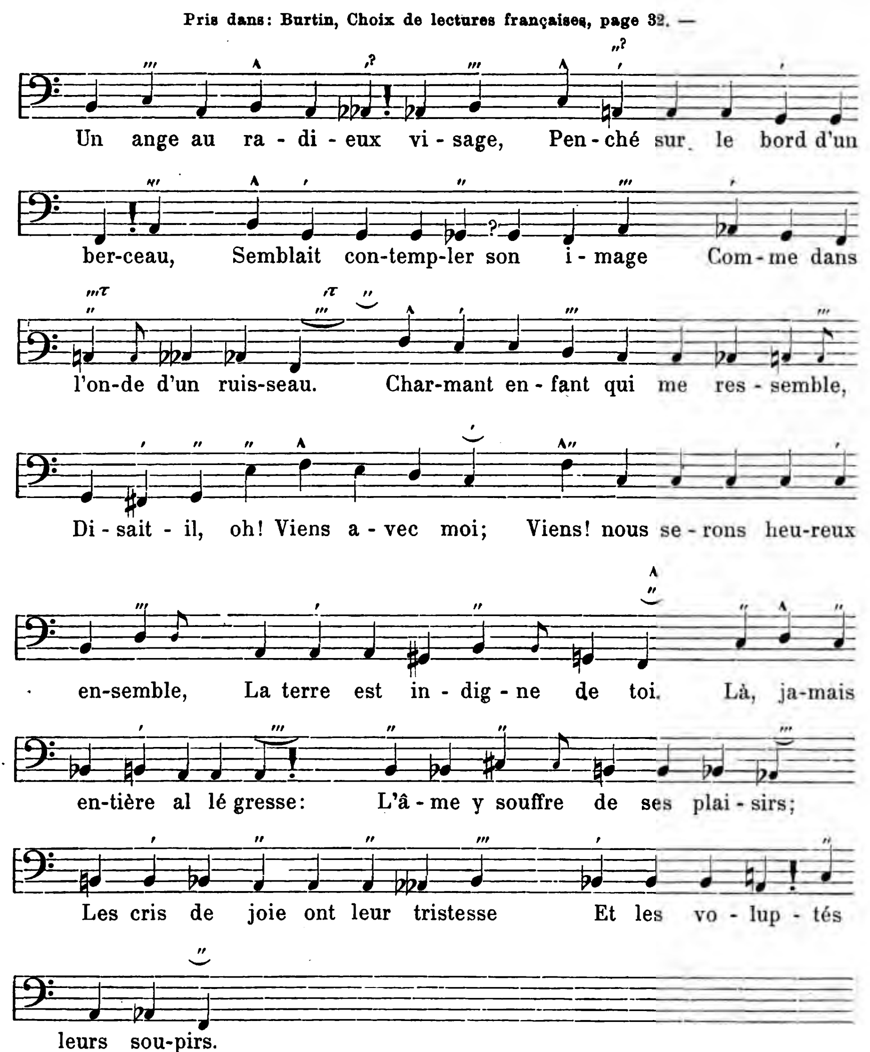
c.

Signe conventionnel: ♭♭, abaisse de 1/4 de ton la note devant laquelle il est placé.

L'Ange et l'Enfant

de Reboul.

Pris dans: Burtin, Choix de lectures françaises, page 32. —

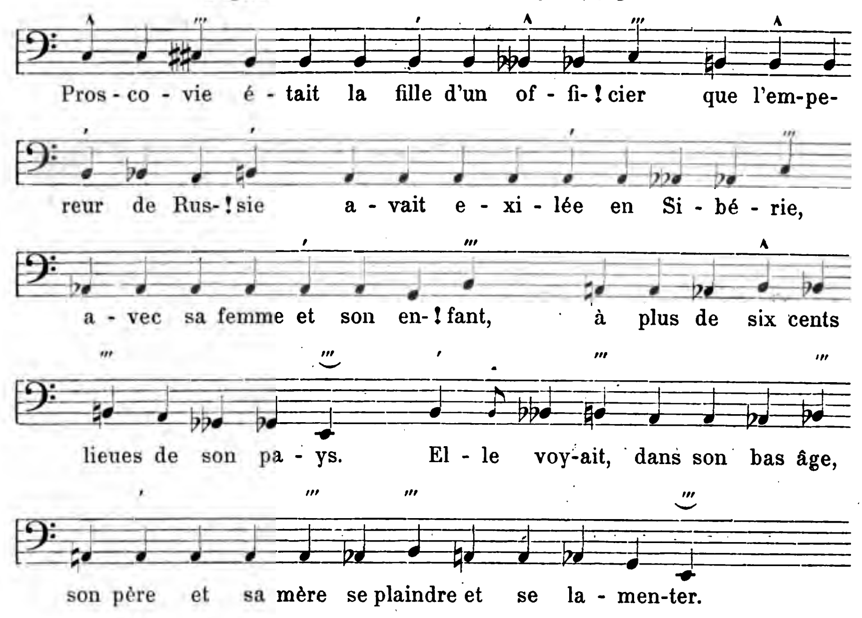


Signes conventionnels: ♯♯ élève de ¼ de ton, ♭♭, abaisse de ¼ de ton la note devant laquelle ils sont placés.

La Jeune Sibérienne

par X. de Maistre.

D'après Burtin: Choix de lectures françaises, page 22.



d. **Zulässige Zahl von Einheiten im dichterischen Takt.**

In französischen Versen tragen die tonverstärkten Silben die guten Taktteile nur dann, wenn es an andern mit Tonerhöhungen fehlt. Je dichterischer die Sprache, um so reicher wird sie an betonten Silben sein und um so weniger umfangreich der Takt. Nach den Ergebnissen der Teile II und III wären höchstens fünf untergeordnete Silben in einem Takte von sechs Einheiten gestattet, von diesen fünf müßte aber mindestens noch eine einen Nebenton erhalten. Auch in einem Viertakter fällt meist ein Nebenton auf eine der drei untergeordneten Einheiten.

Die französischen Verse sind also nicht ohne weiteres nach ihrer Betonung in bestimmte Formen einzuzwängen, sondern der Leser hat die Takte jedesmal neu zu schaffen, nur da, wo ein fester Einschnitt mit einer Pause vorhanden ist, wird zugleich mit dem Vers- und Reimende ein Taktende bezeichnet. Innerhalb dieser Taktgrenzen sind indessen andere Takte vorhanden, die äußerlich nicht kenntlich gemacht werden. Gleichwohl findet sich in wirklich dichterischen Liedern und Dichtungen eine regelmäßige Taktzahl. Jeder Takt aber ist selbständig, unbestimmt in der Zahl seiner

Teile und nicht unbedingt gleich dem andern. Das Gedicht L' Ange et l'Enfant z. B. besteht aus 8-silbigen Zeilen mit je drei Takten.

e. Taktverhältnisse in Voltaire's „Epître à Horace“ nebst Vortragsprobe.

Unter den 192 Alexandrinern der Epître à Horace par Voltaire befindet sich einer, der 101. mit 9 betonten Silben, von denen drei nur tonverstärkt sind. Vier von den 192 haben 7 betonte und 27 je sechs betonte Silben. Diese Verse sind offenbar überladen. 32 Zwölfsilber von 192 haben also sechs oder mehr betonte Silben; 65 zählen 5 und 95 vier Betonungen. Die Epître ist nicht besonders dichterisch, aber reich an Sinnbetonungen, so daß sich dieser Wechsel der Taktzahlen leicht erklärt. Zu den 95 Alexandrinern mit 4 Betonungen gehören auch die 6, welche nur 3 höher betonte Silben haben, welche man aber so lesen kann, daß eine Tonverstärkung hinzutritt und einen neuen Takt schafft.

Vortragsprobe aus der Epître à Horace:*)

4 + 1 Toujours ami des vers, et du diable poussé,
3 + 2 Au rigoureux Boileau j'écrivis l'an passé.
4 Je ne sais si ma lettre aurait pu lui déplaire,
3 + 2 Mais il me repondit par un plat secrétaire
4 + 1 Dont l'écrit froid et long, déjà mis en oubli, 5
3 + 2 Ne fut jâmais connu que de l'abbé Mabli.
3 + 1 Je t'ecris aujourd'hui, voluptueux Horace,
4 A toi qui respiras la molesse et la grâce,
5 Qui, facile en tes vers et gai dans tes discours
4 + 1 Chantas les doux loisirs, les vins et les amours, 10
4 + 1 Et qui connus si bien cette sagesse aimable
3 + 1 Que n'eut point de Quinault le rival intraitable.
3 + 1 Je suis un peu fâché pour Virgile et pour toi,
4 + 1 Que tous deux nés romains vous flattiez tant un roi.
4 + 1 Mon Frédéric du moins, né roi très légitime, 15

---

*) Die fetten Ziffern geben die Zahl der vorherrschend tonerhöhten Silben, die gewöhnlichen die der vorherrschend tonverstärkten an.

3 + 1 Ne doit point ses grandeurs aux bassesses du crime.
3 + 2 Ton maître était un fourbe, un tranquille assassin;
3 + 1 Pour voler son tuteur il lui perça le sein;
3 + 1 Il trahit Cicéron, père de la patrie;
20 2 + 2 Amant incestueux de sa fille Julie,
3 + 2 De son rival Ovide il proscrivit les vers;
3 + 1 Il fit transir sa muse au milieu des déserts.
4 + 1 Je sais que prûdemment ce politîque Octave
4 + 1 Payait l'heureux encens d'un plus adroît esclave.
25 5 Frédéric exigeait des soins moins complaisants.
4 Nous soupions avec lui sans lui donner d'encens;
2 + 2 De son goût délicat la finesse agréable
3 + 1 Faisait, sans nous gêner, les honneurs de sa table;
4 + 1 Nul roi ne fut j'âmais plus fertile en bons mots
30 3 + 1 Contre les préjugés, les fripons et les sots.

2. Silbenzählende, -messende und -hebende Dichtungen und ihre Takte.

a. Darstellung silbenzählender Verse im Anschluß an Kühnaus Werk: Die Trishtubh-Jagatî-Familie.

Im Anfang der Dichtkunst war jeder silbenzählende Vers zugleich mit Schritten oder Tritten begleitet, die zugleich dazu dienten, die Silben zu zählen. Innerhalb der Worte eines solchen Silbenzählers gab es irgendwie betonte und unbetonte Silben. Wie sich diese aber verteilten war unwesentlich für den äußeren Bau des Verses. Durch Rückschluß muß man allerdings zu der Annahme kommen, daß ein Lied um so taktmäßiger war, je dichterischer es sonst erschien, wie es noch heute im Französischen der Fall ist.

α. Sinn des „vṛitta“.

Aus der Geschichte der altindischen Dichtung ersehen wir nun, daß sich zuerst an den Versenden und an bestimmten Einschnitten im Verse eine bestimmte Vorliebe und später eine regelmäßige Wiederkehr von langen

und kurzen Silben findet. Daraus hat man mit Recht geschlossen, daß man bei gewissen älteren Silbenzählern auf einen Wechsel von langen und kurzen Silben aufmerksam geworden ist und sie nachher an Halte- und Wendepunkte des Verses bewußt unterschied. Der Grund dazu liegt in dem Wechsel der Voll- und Halbschritte oder der gewöhnlichen und doppelt so schnellen Schritte, welche an solchen Stellen gethan wurden, wie ich im Teil II gezeigt habe.

Es ist nun wohl nicht richtig mit Westphal und Kühnau S. 23 sofort anzunehmen, daß sich derselbe taktmäßige Wechsel von Kürze und Länge, wie er am Versschlusse erscheint, auch am Anfang der Verse gezeigt habe, so daß eine Reihe von gleichen Takten entstand. Bei meiner Auffassung der Einschnitte als Haltepunkte oder Wenden sind in mehr als achtsilbigen Versen diejenigen Silben als Begleitsilben zu den Halt- und Wendeschritten anzusehen, welche vor oder nach dem Einschnitt liegen und über 2 . 4 überschüssig sind. Auch diese Begleitsilben waren sprachlich zuerst nur gezählt.

β. Gliederung der von Kühnau gegebenen Versformen auf Grund von Schrittfolgen als gleichzeitiger Begleitung von Worten.

Ich nehme an, daß Kühnau a. a. O. im allgemeinen auf ähnlichem Wege zu seinen Einschnitten gekommen ist, wie ich es oben im Französischen mit den Wortgruppen und Pausen gezeigt habe. Daß sich in den von ihm behandelten Gesängen auch der fünfteilige (päonische) Takt gefunden hat, ist nicht auffällig, wenn man an die Bewegung mit vier Schritten und dem dazu kommenden fünften Schritt zum Halt denkt. (cfr. Kühnau a. a. O. X.) Als Stütze aber für meine Ansicht folgen die von Kühnau S. 17 angeführten Worte von M. Müller: „vṛitta must have meant the turn i. e. the last step of any given movement“. Vgl. 1. Preface C I.

Auffallend sind folgende Angaben Kühnaus S. 18/9: „Wie alle vedischen Reihen haben die so entstandenen Pankti-Formen stets das erste Wort der Reihe accentuiert; auch verbum finitum und Vokativ, die im Innern der Reihen accentlos sind, erhalten am Anfang derselben den Accent“.

Daß der erste Schritt von einer betonten Silbe begleitet wurde, wie aus obigen Worten hervorgeht, ist allerdings nicht auffallend, wohl aber daß verbum finitum und Vocativ tonlos*) sein können. Wenn Kühnau S. 24/5 mitteilt, daß sich die Cäsur mit der größten Regelmäßigkeit entweder nach der vierten oder fünften Silbe befindet, so bestätigt dies die Erklärung der Schrittreihen, wie ich sie im Teil II gegeben habe.

Ich lasse jetzt die von Kühnau angegebenen Silbenzähler folgen, welche

*) Vgl. Anhang

schon teilweis die Silben messen, und füge dazu meine Schritterklärungen: l = links; r = rechts; die senkrechten Striche teilen die Wende- und Halteschritte ab:

S. 27/8 Vamçasthâ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑́ 12 Silben
l r l r | l r l Kehre | r r | r Halt

S. 31 Indravajra ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ | ⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ 11 Silben.
l r r | l r l | r r l

Ähnlich sind die vier Reihen S. 33, die nacheinander ohne Halt so geschritten werden können, daß abwechselnd der linke und der rechte Fuß die neue Reihe beginnen. Die Silben 5, 6, 7 ⏑́ ⏑ ⏑ sind Wendeschritte oder Tritte. Sie sind wie die Akhyânakî elfsilbig, also ohne Haltschritt am Ende der Reihe. Ebenso ist Viparîtâkhyânakî aufzufassen. Bisher bildeten in den Strophen die erste und zweite Zeile eine Einheit und ebenso die dritte und vierte.

Die Elfsilber wurden in alter Zeit nicht von den Zwölfsilbern geschieden, denn, sagt Kn. S. 33/4 — „es liegen hier zahlreiche Fälle vor, wo plötzlich unter zwölfsilbigen Jagâti-Reihen ein elfsilbiger Trishṭubh erscheint". Es ist dies S. 34 am Schluß der vierten Reihe der Fall, wo eine größere Pause ohne Wendung eintritt, die nicht mit Schritten oder Silben ausgefüllt wird. In Rv. II 1, 16 haben die Wendeschritte bezüglich der Längen und Kürzen neue Formen, die aber gleichwertig sind und beweisen, daß es bei diesen Schritten noch keine Unterscheidung von Längen und Kürzen in den Silben gab.

1. – ⏑́ – ⏑́ | – ⏑́ – | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ | ⏑́ 12 Silben
l r l r | r | r r | r

2. – ⏑́ – ⏑́ | ⏑⏑* ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑⏑* Hüpfschritt rechts
l r l r | rr | r r | r rr

3. – ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ | ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ | ⏑́
l r l r l | r l | r r | r

4. ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ | ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ 11 Silben
l r l r l | r l | r r l

Bei Zeile 3 und 4 ist die Wendung erst nach dem fünften Schritt, der sie vorbereitet, und ist auf zwei Schritte nach dem Einschnitt beschränkt.

Auch Vâtormî und Çâlini sind so geteilt: S. 34

V. – – – – | ⏑ ⏑ – | – ⏑ – –
l r l r | l r l |

Ç. – – – – | – ⏑ – | – ⏑ – –

Hierzu sagt Kn. S. 35: Die von mir als Wendeschritte mit ihren Silben bezeichneten Formen seien „rhythmische Stellvertreter für

den kyklischen Daktylus im Indravajrâ-Vamçasthâ". Çâlinî S. 36 teilt sich: _ ″ _ ′ | ″ ‿ _ | ′ ‿ ′ ′.
Creticus

S. 37 spricht Kn. eingehender über den Taktwechsel und schließt mit den Worten: „Aber es ist Thatsache, daß die Griechen den Taktwechsel in der Metrik als berechtigte Form anerkannt haben". Solchen Taktwechsel halte ich für volkstümlich. Hieraus erklärt sich auch der Rhythmenwechsel, von dem Kn. S. 38 sagt, daß er in der klassischen Zeit (im Sanskrit) häufig sei und auf dem Wohlgefallen beruhe, welches der Inder am bloßen Klange solcher kontrastierenden Takte fand.

Die Reihen S. 42 würde ich für jemand, der sie schreiten soll, anders als Kn. einteilen: ‿‿ bezeichne einen Hüpfschritt auf demselben Fuße, wie schon oben einmal angenommen wurde; ‿ ‿ _ bedeutet Trittwechsel.

_ ‿ ‿‿ ‿ ‿ ‿ _ ‿ ‿ _ } 11 Silben, die dritte und
l r ll r l r l r l r } vierte fallen beide auf links.

_ ‿ _ ‿ ‿ ‿ _ ‿ ‿ _
l r l r l r l r l r

‿‿ ‿ ‿‿ ‿ ‿ ‿ _ ‿ ‿ _ } 10 Silben.
ll r ll r

Kühnau sagt dagegen: „Diese Zusammenstellung S. 42 genügt, um den zweiten Fuß im pâda fünfzeitig zu erkennen".

Ich denke die Einfachheit und Gleichmäßigkeit solcher 10-, 11- und 12-Silber, die sich alle auf zehnfachen Fußwechsel und mit Hinzunahme des Hüpfschrittes und des Trittwechsels auf den Vers von vier Takten zurückführen lassen, ist einleuchtend.

Die S. 42 gegebene Reihe von 13 Silben wird auf zwölffachen Fußwechsel mit demselben einmaligen Hüpfschritt in der Wende zurückgeführt:

‿ _ ‿ _ | ‿‿ ‿ ‿ | _ ‿ _ ‿ | _ Halt
l r l r | ll r l | r l r l | r

Nach dem bereits Gesagten kann ich mit folgender Ansicht (S. 46) Kühnaus nicht übereinstimmen. „Als feste Grundlage (der Übergangsperiode) dient uns dabei einerseits die gewonnene Erkenntnis des rhythmischen Baues der erwähnten Schlußformen und andrerseits die iambische Hexapodie mit unbestimmten Quantitäten als die einzige vorauszusetzende Urform, auf welche alle vorliegenden pâda-Formen der Trishtubh-Jagatî-Strophen in letzter Instanz zurückzuführen sind." Ich führe sie alle auf den 2 . 4-schrittigen Gang mit Wende und Halt zurück.

Auch die S. 49 angegebenen Maße mit dem Einschnitt nach der fünften Silbe sind anders zu gliedern:

× × × × × | ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ — ⏑ | ⏑́ ||
l r l r l | r l | r r | r

× × × × × | –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ||

Die Wende ist zweiteilig und findet erst nach dem Halteschritt auf der fünften Silbe statt. Den Schluß bildet wieder ein Haltschritt. Die sechste und siebente Silbe liegen so zwischen zwei völlig gleichgebauten Schrittgruppen.

Auf derselben Seite 49 empfiehlt sich für die übrigen Reihen die gewöhnliche Gliederung nach dem Einschnitt nach der vierten Silbe:

× × × × | ⏑⏑́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ | –́
. . . . | — ⏑ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ | –́
. . . . | ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ | –́
. . . . | — –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ | –́

Daß sprachlich nach der Wende keine besondere Pause nötig ist, leuchtet ein, da die Wende als Auftakt zu den folgenden vier Schrittsilben dient.

Alles, was Kühnau sonst über die Mischung dieser verschiedenen Formen in denselben Strophen und über ihre weitere Entwickelung sagt, bleibt von obigen Erklärungen unberührt. Jede der besprochenen Reihen, nicht jedoch die beiden durch die Wende gesonderten Teile, bilden einen Satz für sich mit abgeschlossenem Gedanken. Wenn wir a. a. O. S. 76 lesen, daß die elfsilbigen Formen im ganzen beliebter sind als die zwölfsilbigen so finden wir darin die Erklärung, daß der zwölfte Schritt, ein Halb- und Haltschritt, nur einmal unter vier Reihen nötig war.

Diejenigen Reihen, welche Kn. S. 78 mit „Synkope der zweiten und mit doppelter dritter Arsis" angibt, sind vielleicht nur sprachliche und sehr seltene Formen, in welchen der Einschnitt nach drei schweren Silben eintrifft. Im andern Falle müßte auf einer der Silben die doppelte Zeit für zwei Schritte verweilt worden sein.

Die Gliederung der Reihen auf S. 85/6 in drei Dipodien und die Vergleichung mit dem griechischen Trimeter scheint mir zu fernliegend. Auch hier ist die alte Form wiederzufinden:

Wende

⏓ –́ ⏓ –́ ⏑ | –́ ⏓ | –́ ⏓ –́ ⏑ | ⏓́ ||

Halt

Wie hier der Einschnitt nach der fünften Silbe als der Vorbereitung zur Wende fallen konnte, so findet er sich entsprechend nach der sechsten,

nach vollzogener Wende vor einem Haltschritt, nach welchem erst der regelrechte Gang wieder beginnt. S. 89:

⏕ ⏑́ — ⏑ ⏑́ —́ ⏑ | ⏑ | —́ (—) ⏑́ — ⏑́ | ⏑́ ||

I r I r I r I r I r I r

Diese Reihen sind aber selten, und noch seltener sind Reihen dieser Art ohne Einschnitt. Auf S. 98 findet sich eine Form, in welcher die Reihe, gerade in der Mitte geteilt, aus 2 . 5 Schrittsilben erscheint:

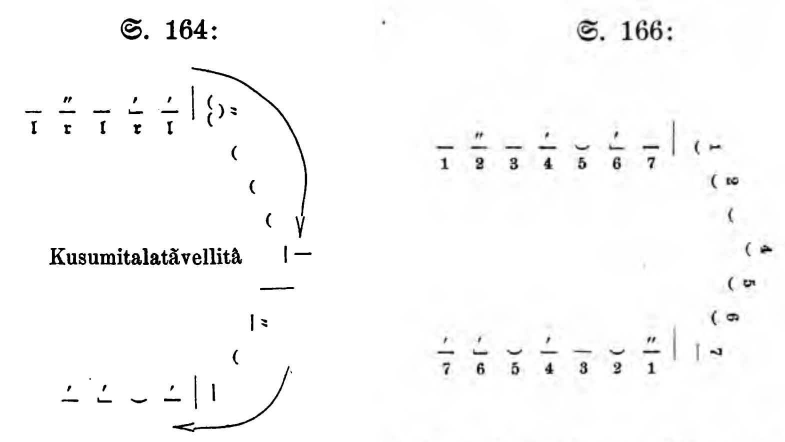
⏕ ⏑̋ ⏕ —́ ⏑́ || ⏕ ⏑̋ ⏕ — ⏑ | ⏑́

Und S. 103 ähnlich ein Zwölfsilber mit dem Einschnitte in der Mitte:

— —́ — —́ ⏑ —́ | ⏑ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ = 6 : 6.

Diese Formen führen zu einer Zweiteilung der ursprünglichen Einheit.

Die auf S. 164 angegebenen Fortbildungen, die namentlich in einer selbständigen Gestaltung der Wende mit größerer Zahl von Schrittsilben bestehen, haben die Eigentümlichkeit, daß offenbar bei einer Wende von Rotten auf eine Reihe kurzer Laufsilben lange schwere Schrittsilben als Übergang zum Marsch folgen:



Ähnlich denke man sich die auf S. 178 angeführten Strophen von Tetrapodien und Pentapodien auf den Seiten eines Rechtecks geschritten, dessen Seiten sich wie 5 : 4 verhalten, oder auf einem Quadrat, als Grundriß, wo die Seiten 2 und 4 durch Bogen ersetzt werden.

Über die Verkürzung von Reihen, die aber in verkürzter Form den vollen Reihen gleich geachtet werden, spricht Kn. S. 181 ff.

S. 188 hören wir von elfsilbigen Reihen ohne jeden Einschnitt, die also geradlinig ohne Wende zu schreiten wären und zwar mit zehnfachem Fußwechsel und dem Haltschritt.

Ein weiterer Beleg für meine Auffassung der Trishṭubh-Jagatî-pâda als Fortbildungen der Achtsilber findet sich Kn. S. 214: „Nun treten gerade im Rigveda die genannten Reihen mit achtsilbigen pâda zu Strophen zusammen". Die meisten Strophen der behandelten Dichtungen sind aus gleichen Reihen gebildet. Also auch jene Mischung von 8—12-silbigen wäre im Grunde nicht widersprechend.

Aus der ganzen Auseinandersetzung geht nun wohl hervor, daß Kn. nicht Recht hatte, wenn er Benfeys Teilung S. 228 ×××× | ◡́ — — | ◡ — ◡ ⏓ als willkürlich ablehnte. Mir selbst aber, der ich gleich beim Lesen von Kn.'s Werk, mir meine Takteinteilung bildete, war jene auf Grund sprachlicher Eigentümlichkeiten gewonnene Einteilung Benfey's eine willkommene Bestätigung. Bei allen weiteren Erklärungen, namentlich der Tanzweisen, ist auf den Inhalt der Gesänge Rücksicht zu nehmen. Kn. selbst berührt unsere Erklärung S. 229, wenn er sagt: „Sie (die Cäsur) steht in den ersten vier Strophen (der Virâj-Reihe) Rv. X, 77, 1—5 mit einer einzigen Ausnahme 3ª nach der fünften Silbe, in Strophe 5 aber dreimal nach der vierten, nur einmal nach der fünften Silbe. Wenn neben dieser Cäsur in den meisten Reihen noch eine Cäsur nach der siebenten Silbe eintritt, so muß auch diese wegen ihrer Regelmäßigkeit einen Grund in der rhythmischen Beschaffenheit der Reihe haben."

Dem, was Kn. über Müller's Auffassung des vṛitta S. 227 sagt, kann ich also nicht beistimmen: „Überhaupt läßt sich gar nicht einsehen, mit welchem Rechte das vritta plötzlich seine allein berechtigte Stellung am Ende der pâda aufgibt und in die Mitte rückt!" Auch der scheinbare Widerspruch in den Auffassungen der großen Silbenpentade S. 237, Rv. I, 65—70, die = 4 . 10 und = 8 . 5 Reihen besteht, ist durch die vierfache Strahlenbewegung von einem Mittelpunkt aus, fünf Schritte vor und zurück = 2 . 5 = 1 . 10 und so nach den vier Richtungen kreuzweis, zu erklären.

γ. Die volkstümliche Form der indischen Verse.

Ich komme jetzt zum Schluß der Betrachtung über die silbenzählenden Reihen, zur Feststellung ihres volkstümlichen Taktes.

Die Grundlage aller Formen bilden die zweimal zwei Doppelschritte, von denen abwechselnd je einer auf irgend eine Weise hervorgehoben worden sein mag und so, entweder zu einer Länge oder zu einer stärkeren Betonung oder zu einer Tonerhöhung der auf ihn fallenden Silbe, mit der Zeit Veranlassung gegeben haben mag.

Die Acht-, Zehn-, Elf-, Zwölf- und Dreizehn-, gelegentlich auch die Vierzehnsilber sind gleich volkstümlich, indem zu den zweimal zwei Doppelschritten in der Mitte und am Ende die Wende- und Haltschritte hinzukamen. Auf diese Weise entstehen die volkstümlichen Formen. Für die Entwickelung der silbenmessenden aus der silbenzählenden Dichtung mögen die Ansichten von Kwi. und Kn. maßgebend sein, sie werden durch meine Erklärungen nur wenig berührt.

b. Unvolkstümlichkeit der silbenmessenden Dichtung.

Ich habe schon einmal angedeutet, daß eine silbenmessende Dichtung nie und nirgends auf längere Zeit bestehen könne ohne in Widerspruch mit der eigenen Sprache zu geraten, da sich schon in wenig Jahrhunderten die Längen und Kürzen der Sprache unter dem Einfluß der verschiedenen Betonungen ändern müssen. Ich neige nun zu der Ansicht, daß die silbenmessende Dichtung überhaupt nicht volkstümlich ist, noch war, und daß bei wirklich beliebten Volksdichtungen dieser Art die Wort- und Satzbetonung, also die Sinnesbetonung mit ihrem freieren Takt ein ungleich größeres Wohlgefallen erregt habe. Dem widerspricht auch nicht die Überlieferung von jenem feinen Sinn der Athener, die da jede falsche Länge oder Kürze im Schauspiel durch Zuruf getadelt haben sollen. Daß dies bei Schauspielern vorkommen konnte, beweist eben die Künstlichkeit der Versmessung, die vielleicht oft genug mit der augenblicklichen Aussprache im Wiederspruch stehen mochte. Auch wir würden uns heute über eine von der ortsüblichen Länge oder Kürze abweichende Aussprache auf der Bühne wundern, schwerlich aber über ein Zurücktreten der Versform hinter die Sinnbetonung.

Auf die eigentliche Entwickelung der silbenmessenden Takte gedenke ich nicht einzugehen, denn einmal ist sie oft genug gegeben, andrerseits ist allgemein bekannt, daß in ihr die zwei- oder vielmehr die vier- und dreiteiligen Takte die beliebtesten waren.

Ihre Vereinigung mit Schritten ist im Teil II so angedeutet, daß jeder aus den Verhältnissen der Gang- und Tanzbewegungen, den Jambus aus dem vorwärtseilenden Tritt $\underset{1}{\smile}\ \underset{2}{-}$ und den Trochäus aus dem hemmenden Tritt $\underset{2}{-}\ \underset{1}{\smile}$ erkannte. Der Anapäst und Daktylus ist aus dem Trittwechsel und der Spondeus aus dem einfachen Taktwechsel von Schritt zu Schritt zu entnehmen.

Daß nun die verschiedenen silbenmessenden Reihen, der Hexameter, Pentameter und die übrigen, nach Usener's*) Vorgange und vielleicht auf Grund der vorliegenden Untersuchung anders abzuleiten sind, scheint mir

*) Herman Usener: Altgriechischer Versbau. Bonn 1887. 8°.

sicher. Der Tetrameter = zwei Dimeter bildet den Ausgang. Jeder Jambus oder Trochäus entspricht ursprünglich einem Schritt, 8 Jamben vertreten 8 Schritte. Die weitere Entwickelung zum fünf- und sechsfüßigen Jambus erklärt sich durch Hinzufügung der Halt- und Wendetritte in der Mitte und am Ende. Aus den 8 Jamben entstanden so 10, und bei je zwei Wendeschritten 12 Jamben, die bei ihrer Länge sich leicht zu 5 und 6, wie auf indischem Gebiet teilten. Bei den daktylischen Reihen ist gleichfalls vom Tetrameter auszugehen. Zweimaliger Trittwechsel ⏑⏑ — ⏑⏑ — stellt zwei Anapästen dar: ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —. Diese beiden und ihre Wiederholung, der anapästische Tetrameter ist gleich 2 . 4 = 8 Gangschritten.

c. Volkstümlicher Takt in silbenhebender Dichtung.

Wie schon gezeigt, haben wir uns in jeder silbenzählenden Dichtung die Worte nach ihrer Wichtigkeit im Satze zu Gruppen zu ordnen. So entstehen selbst in silbenzählender Dichtung regelmäßig Takte, die aber in ihrer Silbenzahl frei sind. Bei der Verbindung der ältesten uns bekannten Dichtung mit Schrittfolgen ist es sehr wahrscheinlich, daß gleichzeitig mit dem Entstehen der silbenmessenden Dichtung an anderem oder am selben Ort in andern Volksschichten sich silbenhebende Takte auf gleiche Weise bildeten, wie Kwi. und Kn. es bei den silbenmessenden gezeigt haben. Wahrscheinlich wurden diese Abzweigungen in der Dichtung durch verschiedene Sprachteilungen bewirkt. Es ist nun wohl möglich, daß, wie Kwi. vermutet, die betonten Silben auf die verstärkten Schritte fielen, und daß so zuerst Reihen aus zweisilbigen Worten entstanden, und zwar zwei zweisilbige in der ersten und zwei ebensolche in der zweiten Hälfte. Jedenfalls war in Verbindung mit festen Schrittfolgen eine regelmäßige Wiederkehr der betonten Silben nach zwei oder drei unbetonten nötig. Das Vorkommen von mehr als zwei völlig tonlosen Silben im Germanischen beruht nach Scherer auf „Verwilderung und Loslösung vom Tanz".

Jedenfalls ist der viermal gehobene also viertaktige Vers die Grundform. Treten weitere Hebungen hinzu, so sind sie auf Wende- und Halteschritte zurückzuführen. Treten in einem Viertakter zweiteilige und dreiteilige Takte gemischt*) auf, so ist bei vorauszusetzender Schrittbegleitung an einem entsprechenden Wechsel von Gangschritten und Dreischritten wie beim Trittwechsel zu denken. Die Teilung der Reihe in der Mitte ist also von vornherein gegeben. Die Beschaffenheit der Sprache selbst bot Vorbilder von zwei- und dreiteiligen Takten in den Worten bei einfach silbenzählenden Versen. Eine weitere aber immerhin volkstümliche Kunst hat dann nur zweiteilige oder nur dreiteilige Takte aneinander gereiht. Bei der Begleitung zu den Trittbewegungen von 1 : 2 oder von 2 : 1

*) Vrgl. S. 18 oben.

war es natürlich, daß entweder die betonte Silbe auf den zweifachen Teil fiel, oder daß zwei Silben sich auf ihn verteilten, von denen die erste oder zweite, gewöhnlich aber die erste betont war. Drei Silben sind ferner zur Begleitung des vierteiligen Trittwechsels nötig : $\underset{2}{\stackrel{\smile}{\smile}}\ \underset{2}{-}$. Gerade bei den silbenhebenden Dichtungen läßt sich begreifen, wie die verschiedenen dreisilbigen Takte, der dreiteilige und vierteilige, nebeneinander und im Wechsel mit zweisilbigen gebraucht werden konnten. Der Schall der betonten Silbe begleitet und übertönt eben die folgenden auf jeden Fall, mag ihr nun selbst **ein** Zeitteil oder noch ein zweites verliehen werden.

Insofern als in allen Sprachen Wortbetonungen mit Tonverstärkungen vorhanden sind und sich zu jeder Zeit vorfinden müssen, und weil auf der Grundlage solcher Betonungen die Takte nicht nur eine äußere Form sondern auch den wesentlichen Inhalt darstellen, stehe ich nicht an, die Takte auf Grund der Tonverstärkungen für die volkstümlichsten zu erklären. Fallen die verstärkten Schritte mit der verstärkten Silbe und mit dem hohen Ton des Gesanges zusammen, so ist die volkstümlichste Taktart der volkstümlichsten verbundenen drei Künste gefunden.

Der Schritt ist eine Äußerung der Willenskraft, der Ton erregt im Gesange das Gefühl, das sinnbetonte Wort wirkt auf die Vorstellung des Menschen ein. Somit ist der Mensch im Tanzlied und im Tanz mit seinen drei Hauptfähigkeiten beschäftigt.

Was die Gliederung der Takte selbst betrifft, so genügt es, hier auf die Takte im zweiten und dritten Teil dieser Abhandlung zu verweisen. Die Takte der Dichtung stimmen mit den dort besprochenen im wesentlichen überein. Die Typen von Sievers*) sind Taktbilder, wie sie sich in freieren vom Tanz losgelösten Dichtungen finden. Sie alle haben in den bereits erwähnten Takten ihre Stelle.

d. Volkstümlichkeit der von Schipper**) bezeichneten „Germanischen Freiheiten“.

Es bleibt jetzt nur noch übrig, einige von den „Germanischen Freiheiten“, wie sie Schipper in seiner „Englischen Metrik“ nennt, zu erklären, um dann die Schmuckmittel der dichterischen Sprache und namentlich den Reim im An- und Auslaut auf seine Volkstümlichkeit hin zu prüfen.

Zunächst muß die mehr als zweisilbige Senkung auffallen. Zwar werden sich in den meisten dieser Fälle Nebentöne feststellen lassen, welche den Takt wieder zwei- oder dreiteilig machen, es bleibt aber immer noch darauf hinzuweisen, daß diese mehr als dreisilbigen Takte nur bei einer fortlaufenden ungegliederten Schrittbewegung oder bei einem völligen Fehlen derselben möglich waren. Wuchs die Zahl der tonlosen oder der unter-

---

*) Beiträge von Paul und Braune; X.: Der allitterierende Vers im Altenglischen.
**) J. Schipper, Englische Metrik. Bonn 1881—88. 3 Bände. 8°.

geordneten Silben infolge der unvorbereiteten, vom Augenblicke eingegebenen Dichtung, so wurden sie so schnell gesprochen, daß doch im allgemeinen die Zeit von einem Hochton zum andern sich gleichblieb, wie auch Radloff von den asiatischen Sängern berichtet. Viele unserer Volkslieder erkennen in ihren Melodien nur die Hochtöne der Dichtung als fähig an, einen Takt zu tragen, so daß Verse, die in der Dichtung allein genommen, fünf- und sechshebig sein könnten, im Liede doch nur vier Haupthebungen haben.

Hierher gehören die Untersuchungen von Stolte.*) Derartige Takte sind volkstümlich, da sie gerade die dem Sinne nach höchstbetonten Silben als das Wesentliche ansehen und nach ihnen allein den Vers bemessen.

Wenn andrerseits im germanischen Verse zwei Haupthebungen unmittelbar aufeinander folgen können, so ist dies eine alte Möglichkeit, die namentlich bei silbenzählenden Dichtungen begegnet. Diese Möglichkeit dient besonders dazu, einsilbige oder sogenannte geschlossene Silben und dem Sinne nach hochbedeutende Worte über einen ganzen Takt auszuhalten und so besonders stark zu Gehör zu bringen. Zusammenziehungen und Verschleifungen entsprechen ebenfalls natürlichen Vorgängen einer unbefangenen Sprechweise. Treffen wir sie in der Dichtung, so haben wir sie als selbstverständliche Taktfolgen anzusehen, die sich auf Grund von Schallstufen bilden. Der ein- oder mehrsilbige Auftakt wird zwar im allgemeinen für den ersten Takt nicht in Betracht gezogen, wenigstens in den Sprachen, welche hauptsächlich den Stamm betonen, er muß aber als Teil des ersten Taktes in denjenigen Sprachen angesehen werden, welche gewöhnlich die höchstbetonten Silben am Ende der Worte haben.

Jedenfalls darf die Zahl und die Art der Wörter oder Silben im Anfang nicht über die der tonlosen oder untergeordneten eines der andern Takte hinausgehen. Davon, daß es in volkstümlichen Takten gleichgiltig ist, ob ein Takt zwei oder eine tonlose Silbe hat, habe ich schon gesprochen.

3. Volkstümlicher Takt im germanischen Verse, volkstümlicher Reim und volkstümliche Strophe.

Nach den Mitteilungen und Untersuchungen von Sievers, Horn und Kluge**) über den allitterierenden Vers P. B. und Z. f. d. A. wurde mir folgende Entwickelung des germanischen Reimverses wahrscheinlich, welche durch die späteren Veröffentlichungen von Sievers sich im einzelnen verschob.

---

*) Stolte, Metrische Studien über das deutsche Volkslied. Krefeld 1883. 8°.

**) Beiträge von Paul und Braune; IV. Sievers, Zur Accent- und Lautlehre der germanischen Sprachen. IX. Kluge, Zur Geschichte des Reimes im Altgermanischen. X. Sievers, Der allitterierende Vers im Altenglischen.

a. Stabreim.

Der eigentümliche Schmuck der germanischen Langzeile und zugleich ihre Taktangabe ist der Stabreim. Er ist ein konsonantischer Schmuck der gebundenen Rede, welcher auf dem Wohlgefallen am Gleichklang beruht. Es ist eine vielfach bestätigte Erfahrung, daß dem kindlichen Gemüte wie dem Volke selbst eine beträchtliche Wiederholung derselben Klänge, derselben Worte und Redewendungen keinen Verdruß, sondern Freude verursacht. Erst der gebildete Geschmack weiß in der Anwendung des Gleichklanges Maß zu halten und die Einförmigkeit zu vermeiden. Es ist ferner natürlich, daß bei dem großen Reichtum an Vokalen in den älteren Zeitabschnitten der germanischen Sprachen der Gleichklang der konsonantischen Laute besonders wertvoll erscheinen mußte. Die konsonantischen Laute waren namentlich beim Vortrag in Hallen oder im Freien kräftig und deutlich auszusprechen, um die Rede verständlich zu erhalten. Die älteste Art dieses Gleichklanges ist der konsonantische am Anfang der Worte von formelhaften Verbindungen.

Während man die verschiedenen Konsonanten genau gesondert hielt, galten die vokalischen Schattierungen für unwesentlich und wurden deshalb einander gleichgesetzt. Mithin bildeten Worte, die vokalisch anlauteten, einen Stabreim ohne Rücksicht auf den eigenartigen vokalischen Gleichklang.*) Später, als die Sprachformen ärmer an Vokalen wurden, die Konsonanten dagegen sich drängten, da mußte der „vokalische" Gleichklang besonders wertvoll und angemessen erscheinen.

Diese allgemeine Neigung läßt sich im einzelnen verfolgen: Der alte vierhebige Vers weist in der Regel drei Stabreime auf. Die letzte Hebung trug ihn ursprünglich nicht, dafür war aber gerade der Versschluß taktmäßiger gestaltet. Sievers hat P. B. X die einzelnen Taktgesetze dargelegt. Später indessen erlitt dieser Vers Abänderungen, welche, obwohl zuerst selten, nach und nach wesentliche Umgestaltungen herbeiführten. Man begnügte sich mit zwei stabreimenden Worten, die beide auf die erste Hebung der beiden Halbverse fielen. Für derartige Verse suchte man zum Ersatz einen andern Schmuck. Dieser bestand zunächst in einem zweiten Stabreimpaar, welches sich auf die zweite und vierte Hebung verteilte. Später aber als die Assonanz und der Reim bekannt waren, erhielten die beiden Ausgänge der Halbverse, welche also das zweite Stabreimpaar vertraten, diesen Reimschmuck, während die erste und dritte Hebung zunächst noch den eigentlichen Stabreim aufwiesen. Erst als der

*) Es ist indessen wahrscheinlich, daß das im Germanischen dem Vokal vorausgehende Knackgeräusch, im Kehlkopf erzeugt, der griechische spiritus lenis, hebräisch aleph der eigentliche Stabreim bildende Bestandteil ist. Diese Auffassung wurde dem Verfasser von Herrn Professor Rudolf Hildebrand zu Leipzig nahe gelegt.

Reim sich zu völliger Reinheit entwickelt hatte, fielen diese Stabreime fort, und der Binnenreim, oder bei eingetretener Trennung der Halbverse, das reimende Verspaar von zwei Hebungen wurde eine beliebte Kunstform.

Dieser Vorgang wurde durch Verse unterstützt, welche in beiden Hälften aus je einer Wortgruppe bestanden, in welcher das bestimmende Wort nach dem näher bestimmten stand; denn das bestimmende Wort erhält im Germanischen und im Romanischen die Betonung höheren Grades. Die angegebene Wortfolge ist indessen besonders dem Romanischen eigen. Es lag also nahe, dem betonten Schlußworte auch den neuen Schmuck zu verleihen.

b. Assonanz-Reim.

Den Übergang vom eigentlichen Stabreim am Anfang der Worte zum Endreim bildet der teilweise Gleichklang am Ende, die Assonanz. Die Worte, welche das zweite Stabreimpaar kennzeichneten, sollten sich unterscheiden; man gab ihnen außer dem konsonantischen Gleichklang am Anfang der Worte auch den konsonantischen Gleichklang am Ende derselben. In diesem Falle empfand das am Stabreim gewöhnte Ohr völligen Gleichklang, da dort die Vokale gleichwertig sind.*)

Hieraus entwickelte sich bald die einfache Assonanz, denn der doppelte Schmuck am Anfang und am Ende war schwer zu finden und schien nicht unbedingt erforderlich zu sein. Nur der konsonantische Gleichklang der Suffixe und Endungssilben herrschte eine Zeitlang. Die Durchführung dieses Schmuckes muß sich auf französischem Boden vollzogen haben, denn es ist undenkbar, daß eine germanische Sprache, welche nicht den Wortton auf die Endung legt, gerade die Endung mit dem Gleichklange habe auszeichnen wollen. Die französische Betonung fiel aber auf die letzte volle Silbe. Infolgedessen führte auch die lateinische mittelalterliche Dichtung unter Beibehaltung der alten Tonsilbe die Betonung der Endsilbe mit Tonerhöhung und Reim ein.

Mit dem Aufkommen der konsonantischen Assonanz geriet der eigentliche Stabreim in Verfall; seine Gesetze wurden vergessen; unbewußt nur erhielten sich einige Trümmer in formelhaften Verbindungen, bis sie von Berufsdichtern wieder bewußt zum Schmuck der Rede verwandt wurden.

Bei der fortschreitenden Entwertung der Endlaute, verbunden mit dem größeren Wert der Vokale, wurde der Gleichklang des Ausganges auch auf die Vokale übertragen, sei es daß die Worte mit einem Vokal oder mit einem Konsonanten endigten. War der letzte Laut ein Konsonant, so entstand der männliche, der stumpfe Versausgang; war es ein Vokal, so der weibliche, klingende. Es bildete sich so zum zweitenmal der reine Reim,

*) Man vergleiche jedoch die Anmerkung auf S. 81.

diesmal auch für Ohren, welche die Unterscheidung der verschiedenen Vokale gelernt hatten und sie nicht mehr wie beim Stabreim für gleichwertig hielten. Indessen brauchte die reimende Silbe noch nicht betont zu sein.

Da sich die Mehrzahl der unbetonten Endvokale bald zu dem dumpfen „e“ umwandelte, so genügte der Gleichklang der unbetonten Silbe nicht lange. Man verlangte alsbald, daß auch der volle Vokal vor dem Konsonanten gleichlautete, sobald der Endvokal das tonlose dumpfe „e“ war. Dies war die eigentliche weibliche Assonanz oder der weibliche Reim. Im Gegensatz hierzu behandelte man die Reime auf volltönende Endvokale als stumpfe männliche Ausgänge.

Als nun der vokalische Gleichklang sich entwickelt hatte, erschien wieder der konsonantische für unnötig: Die Konsonanten konnten verschieden sein, aber die Vokale mußten übereinstimmen, d. h. es herrschte Assonanz in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes.

4. Reimverse und Strophen.

Zuerst brauchten die gleichklingenden Silben nicht betont zu sein, obwohl sie es auf französischem Gebiet schon waren. Um den endlichen Ausgang der Assonanz und des reinen Reimes auf betonte Silben zu verstehen, müssen wir zur Betrachtung des ganzen Verses zurückkehren.

Der Vers von vier Hebungen hatte sich nach Sievers unter dem Einfluß der lateinischen Hymnendichtung wieder an regelmäßigeren Wechsel von Hebung und Senkung gewöhnt. Er hatte sich so gestaltet, daß die zweite und vierte Hebung den Gleichklang am Ausgange zeigten. Sowie nun das letzte Wort der beiden Halbverse von Bedeutung und einsilbig war, so entstand ein Vers von vier Hebungen mit stumpfer Binnenassonanz, oder mit stumpfem Binnenreim auf betonter Silbe. Dieser Fall trat auch bei den Sprachen mehr und mehr ein, welche den Stamm der Worte betonen, da sich in ihnen die Wortformen bedeutend kürzten.

Daneben nahm der Vers mit den drei Stabreimen seinen eigenen Weg. Der dichterische Schmuck verteilte sich hier auf die drei ersten gehobenen Worte. Nach der Einführung der Assonanz und des Reimes erschien die schmucklose vierte Hebung für unwesentlich. Nach dem stark gehobenen und mit Stabreim geschmückten dritten Worte stellten sich unbedeutendere tonlose Worte ein, die gleichsam einen Nach- und Ausklang bildeten. Bei der fallenden Betonung und der fallenden Stimme am Ende der Sätze wurden sie besonders geeignet, den Schluß eines Absatzes zu bilden.

Sobald jedoch die Mehrzahl der Verse anfing, Binnenassonanz oder Binnenreim zu zeigen, baute man Paare von dreihebigen Versen mit

oder ohne Stabreim im Innern und gab ihnen einen assonierenden oder reimenden Ausgang. Das dritte Stabwort mußte sprachlich und auch dem Sinne nach bedeutend sein. Die konsonantische Assonanz klang in solchen Versen nach einem langen betonten Vokal weiblich aus, oder sie mußte sich nach einem betonten kurzen Vokal über zwei weitere Silben ausdehnen: z. B. hagene : degene. Diese stark betonte dritte Hebung mußte aber mit dem Zeitmaß des vierhebigen Verses im Einklang bleiben, d. h. die dritte Hebung mußte zusammen mit dem assonierenden Teil so lange gehalten werden, wie die dritte und vierte Hebung des vierhebigen Verses tönte. In diesem dreihebigen Verse trat dann zuerst die klingende vokalische Assonanz und der reine klingende Reim auf betonter Silbe auf.

Man unterschied also schon früh zwischen drei- und vierhebigen Versen, welche nichtsdestoweniger gleichen Zeitwert hatten. Nachdem sich solche Reimpaare mit dreihebigen Versen gebildet hatten, ließ man den Binnenreim im vierhebigen Vers fallen und bildete Reimpaare von vierhebigen Versen. Da man indessen gewöhnt war, nach der zweiten Hebung einen Einschnitt nach Assonanz oder Reim zu empfinden, so lag es nahe, die beiden Mittelglieder wie die beiden Versenden miteinander in Gleichklang zu bringen. Getrennt aufgefaßt ergeben diese vier Teile vier zweihebige Verse mit überspringenden Reimen.

Da die Cäsurassonanz stumpf oder klingend sein konnte, so bildeten sich auch Verse, in welchen der Endreim stumpf und der Cäsurreim klingend war, oder es war das Umgekehrte der Fall, d. h. es wechselten sich gleichhebige Verse mit stumpfem oder klingendem Ausgang gleichmäßig ab. Diese letzten klingenden Ausgänge unterscheiden sich aber von den klingenden Ausgängen der dreihebigen Verse dadurch, daß sie nur einen Takt, jene aber zwei ausfüllen. So entstand auch der Reimwechsel mit Bezug auf das Geschlecht, welchen man sofort auf drei- und vierhebige Versganze übertrug. In Deutschland blieb man sich zwar noch lange des Unterschiedes der beiden klingenden Ausgänge bewußt, im Sprichwort aber waren begreiflicherweise die verschiedenen Versausgänge ziemlich gleichwertig bei gleicher Hebungszahl. „Die Bescheidenheit“ ist hierfür ein treffendes Beispiel; in ihr finden sich auch die kurzen zwei- oder dreihebigen Reimzeilen, welche ursprünglich zu zwei und zwei nur einen Vers gebildet haben mögen.

Wir kommen jetzt zu der kürzesten Form des Reimverses. Schon im stabreimenden Verse fanden sich endreimende Worte nebeneinander, welche zugleich den Stabreim hatten. In Sprachen, welche leicht einen Reim boten, bildete sich dieser Gleichklang überraschend schnell aus. Im Lateinischen und im Romanischen entstanden Verse mit mehrfachem Binnenreim, welche gewöhnlich als kurze Reimzeilen aufgefaßt werden.

Anundfürsich ist solche Reimfülle volkstümlich, denn sie verfehlt nie

ihre Wirkung auf das kindliche Gemüt des Volkes. Erst wenn spitzfindige Gedanken mit diesem Reimspiel in Verbindung treten, wird diese Form widerwärtig unnatürlich.

Die Strophen bildeten sich den vier Hebungen des stabreimenden Verses entsprechend: vierzeilig, drei- und zweizeilig. Im Sprichwort zeigt sich das Reimpaar als ein selbständiges Ganzes. Mit diesen drei Formen wurden den Liedstrophen die wesentlichen Bestandteile gegeben. Die verschiedenen Zusammensetzungen von 2- 3- und 4-gliedrigen Teilen ergaben die drei Teile der ausgebildeten Liedstrophe. Ursprünglich und volkstümlich war aber nur die Verbindung von gleichen Teilen.

Die Reimstellungen sind weniger wesentlich. Schon früh finden sich alle Zeilen durchgereimt. Andrerseits unterbricht die Weise nicht selten die reimenden Zeilen. Die Anordnung der Weise entsprach völlig der Anordnung der stabreimlosen gehobenen Worte im stabreimenden Verse. Bei vierzeiligen Strophen steht sie mit Vorliebe zweimal, entweder in der ersten und dritten, oder in der zweiten und vierten Zeile. Bei der dreigeteilten Strophe zeigt sie sich bald am Anfang, bald am Ende, bald auch in der Mitte. In zusammengesetzteren Strophen befindet sie sich bald am Anfang, bald am Ende, bald auch in der Mitte. Im allgemeinen ist sie in der vorletzten Zeile am häufigsten. Es finden sich auch zwei Weisen kurz vor dem Strophen-Schlusse und zwar hintereinander, welche an die doppelte Weise in der vierzeiligen Strophe erinnern. Trotz der Reimlosigkeit wahrt die Weise den Unterschied des klingenden dreihebigen und des stumpfen vierhebigen Verses und zeigt frühzeitig die Neigung, sich bezüglich des Reimgeschlechts mit der folgenden Zeile in Gegensatz zu stellen. Die Weise erinnert an den alten reimlosen stabenden Vers und wurde auch bisweilen mit dem Stabreim geschmückt.

5. Schlußbemerkungen.

Man kann die Endassonanz und den Endreim für eine Erfindung der Gelehrten halten, und die Geistlichen mögen diesen Schmuck aus der romanischen Dichtung in die lateinische eingeführt haben, aber die Vorliebe für den Gleichklang ist urvolkstümlich und in geschichtlicher Zeit, anfangs als Stabreim durchgeführt, nur germanisch, vielleicht auch keltisch. Obwohl der Reim den romanischen Sprachen besser zusagte als den germanischen, so wurde er doch mehr und mehr auch in ihnen volkstümlich, und zwar je mehr die Sprachformen sich kürzten, so daß die Reimsilbe und der betonte Stamm zusammenfielen.

Die lateinische Volksdichtung hatte unter germanischen Einfluß und vielleicht auch aus eigener Kraft infolge alter Überlieferung Verse auf Grund der betonten Silben gebaut. Germanische, lateinische und roma-

nische Volksdichtung verdrängten die alte lateinische silbenmessende Kunstdichtung so, daß die lateinische Kirchendichtung in ihren Hymnen und zwar in der Form volkstümlich wurde, d. h. die alten Tonsilben verstärkte, die Endsilben erhöhte, und am Ende wie die romanische Dichtung den Gleichklang einsetzte. Aus der alten silbenmessenden Dichtung aber wurde der „regelmäßige" Wechsel von Hebung und Senkung beibehalten. Die Senkung konnte wie beim Hexameter teils ein-, teils zweisilbig sein. Diese Eigenschaften übernahmen dann ihrerseits die volkstümliche deutsche und englische Dichtung unter Beibehaltung der vier Hebungen, während die romanische Dichtung ihre eigenen Wege ging.

Es wäre vielleicht nicht unmöglich aber wohl schwer nachzuweisen, daß sich in der alten griechischen und lateinischen die alten indischen Silbenzähler erhalten hätten, bis sie in der romanischen Volksdichtung zu neuem kräftigen Leben erweckt wurden. Geschichtlich leichter zu begreifen wäre die Einwirkung der alten Kunstdichtung der Römer auf die Silbenzahl, nachdem die Silbenmessung geschwunden war. Die alten lateinischen und griechischen Verse schwankten in ihrer Silbenzahl nicht mehr als die alten indischen Acht- und Vierzehnsilber, die in derselben Strophe als gleichartig einander vertraten.

Mit der Blüte der provenzalischen Dichtung trat eine neue peinlich sorgfältige Regelung der romanischen Dichtung die Herrschaft an. In ihr pflanzte sich die Erinnerung an die klassische Verskunst fort, obwohl die germanische Betonungslehre und der Reim auch hier bald zur Geltung kam. Nur stellte man früh folgende Überlegung an. An Stelle der langen Silbe setzen wir eine betonte oder zwei unbetonte, d. h. Hebung sowohl als Senkung können in zwei Zeiteinheiten aufgelöst werden. Daktylischer Takt wies mithin vier, trochäischer aber nur drei Zeiteinheiten auf. Dazu kam, daß die Quantitäten in den Silben sich mehr und mehr bei den Romanen verwischten und so der Übergang zur Silbenzählung anstatt der Silbenwägung erleichtert wurde. Man nahm nun beliebte germanische oder romanische volkstümliche Verse zum Vorbild und zwar die vierhebigen. Setzt man die vier Hebungen gleich acht Zeiteinheiten, so blieb bei zweisilbiger Senkung, also im daktylischen Takt, für die Senkungen die gleiche Zahl von unbetonten Zeiteinheiten oder Silben. Es ergibt sich auf diese Weise der sechzehnsilbige Vers, in welchem die Hebung gleichfalls in zwei Silben zerlegt wurde. Die höchste Zahl der unbetonten Silben war also drei, von denen die erste sich eng an die gehobene anschloß. Blieb die Hebung aber einsilbig, so entstand bei der durchgehenden doppelten Senkung der zwölfsilbige Vers. Der provenzalische Metriker verglich diesen Vers mit dem Hexameter, welcher in der akatalektischen Form sechs lange Hebungen, gleich zwölf Zeiteinheiten, und außerdem zwölf kurze Senkungen, zusammen 24 Zeiteinheiten aufwies. Diese Zahl 24

wurde durch ein Reimpaar von zwölfsilbigen Versen dargestellt. Da der Reim ursprünglich als Binnenreim aufgetaucht war, so war die Auffassung des Alexandrinerpaares als des Vertreters des einfachen Hexameters unmittelbar damit gegeben.

Ein andres Vorbild lieferte ein dreihebiger volkstümlicher Vers. Drei Hebungen sind gleich sechs Zeiteinheiten oder Silben. Dazu kommen bei zweisilbiger Senkung sechs fernere Zeiteinheiten, und ein andrer Vers von drei Hebungen und zwölf Silben entsteht. In den Sprachen, in welchen die Endsilbe betont ist, mußte der Takt dieser beiden Arten von Zwölfsilbern steigernd sein; der eine hat vier Hebungen aber nur dreiteilige Füße, der andre aber hat bei drei Hebungen vierteilige Füße. Nahm man aber beim Vers von drei Hebungen die Hebung einsilbig, die Senkung aber doppelt, so zeigte sich der neunsilbige Vers, welcher bei seiner großen Regelmäßigkeit nur wenig Verbreitung auf romanischem Gebiet gefunden hat. Der dreihebige Vers mit einsilbiger Hebung und Senkung führte zum sechssilbigen Verse, welcher gleichfalls steigend sein mußte, da die letzte Silbe, die Reimsilbe, betont war.

Der zweihebige Vers vertritt höchstens acht Zeiteinheiten, den Achtsilber oder bei einsilbiger Hebung und doppelter Senkung den Sechssilber, bei einsilbiger Hebung und Senkung aber den Viersilber.

Der einhebige Reimvers, ein einziger Versfuß, kann also vier, drei und zwei Zeiteinheiten oder Silben aufweisen.

Alle bisher besprochenen silbenzählende Verse sind steigend.

Fallender Takt bei vierhebigen Versen mit betonter Reimsilbe ergibt zehn Zeiteinheiten bei einsilbiger Hebung und doppelter Senkung. Der Ausgang dieses Zehnsilbers ist katalektisch. Nehmen wir aber einen dreihebigen Vers als Grundlage an, dessen erster Fuß vierteilig ist, während die beiden folgenden zusammen sechs Teile ausfüllen, so erhalten wir den Zehnsilber mit steigendem Takt und akatalektischem Ausgang.

Die Möglichkeiten sind hiermit noch lange nicht erschöpft. Es ist hier aber nicht nötig sie im einzelnen durchzugehen. Auch der Fünf- und Siebensilber läßt sich auf verschiedene Weise entwickeln. Das Wesentliche ist aber, daß die höchste Zahl der Senkungen drei bleibe. Sowie diese überschritten wird, gelangen wir zur Prosa.

V. Anhang.

Im Anschluß an den IV. Teil meiner Abhandlung mögen einige Angaben über die indische Betonung und Taktbildung folgen, die ich folgenden Werken entnehme: 1) Oldenbergs Besprechung von Kühnaus Untersuchung: Die Trishṭubh-Jagatî-Familie in der Deutschen Litteraturzeitung 1887, Spalte 196. 2) Kühnaus Entgegnung: Rhythmus und Indische Metrik, Göttingen 1887. 3) Whitney, Transactions of the American Philological-Association 1869/1870: On the Nature and Designation of the Accent in Sanscrit. 4) Ebendaselbst James Hodley: On the Nature and theory of the Greek Accent (damit zu vergleichen IV. B. I. 2., SS. 54/55 meiner Abhandlung: Tonerhöhung und Tonverstärkung ist auch im klassischen Griechisch vorauszusetzen). 5) Whitney, A Sanscrit Grammar 2nd ed. 1889. 6) Hermann Oldenberg, Die Hymnen des Rigveda, Band I, Metrische und textgeschichtliche Prolegomena, Berlin 1888.

In den hier genannten Werken finden wir fast nur den Wortton behandelt. Von einer etwaigen dem Indischen eigentümlichen Betonung von Wortgruppen und Sätzen wird nicht gehandelt. Indessen fordern die Ausnahmen von der Tonlosigkeit des Vokativ und des Zeitwortes, welche Whitney Gr. §§ 591—597, SS. 223 ff. angibt, zu einer eingehenden Untersuchung geradezu heraus, die wahrscheinlich lehren würde, daß Zeitwort und Vokativ nur dann tonlos sind, wenn sie mit einem andern begrifflich zugehörigen und wichtigeren Worte, meist einem Hauptworte, eng verbunden sind, d. h. nur einen Begriff bilden. In den meisten Fällen der Tonlosigkeit wird der Hauptträger des Begriffes voranstehen.

Whitney § 109 lehrt, daß der Vokativ am Anfang der „pada" auf der ersten Silbe den Hochton ʹ (udâta) habe. Ferner § 591 a.: „Aber nach Angabe der Grammatiker und dem unveränderlichen Brauche in den mit Tonzeichen versehenen Schriften zufolge, ist das Zeitwort in der Mehrzahl der Fälle ohne Tonzeichen oder tonlos". § 591 b.: „Das heißt natürlich das Zeitwort in seinen eigentümlichen, den persönlichen oder sogenannten

„finiten“ Formen. Die Verbalsubstantive und Verbaladjektive oder die Infinitive und Partizipien sind genau denselben Betonungsgesetzen wie die andern Substantive und Adjektive unterworfen.“ Nach § 592 ist das Zeitwort „unbetont“, außer am Anfang eines Satzes oder eines „pada“. § 594 a. heißt es alsdann: „Da der Vokativ keinen eigentlichen Teil des Satzes ausmacht, zu dem er gesetzt ist, sondern nur ein äußeres Anhängsel dazu ist, so ist ein Zeitwort, oder mehr als eins, das auf einen Anfangs-Vokativ folgt, **betont**, gleich alswenn es selbst am Anfang des Satzes oder des „pada“ stände. Und § 594 b.: „Wenn mehr als ein Zeitwort hinter einem oder mehreren Worten steht, die syntaktisch mit ihnen allen verbunden sind, so verliert nur das erste Zeitwort seinen Ton, während die andern wie Anfangs-Verben in besonderen Sätzen, wohlverstanden mit denselben näheren Bestimmungen, behandelt werden.“ Alsdann § 594 c.: „Ähnlich, aber viel weniger oft, wird eine Subjekts- oder Objektsbestimmung, welche zwischen zwei Verben steht und begrifflich zu beiden gehört, nur zu dem ersten gezogen, während das zweite Verb den Anfangs-Ton erhält“. Nach 594 d.: „ist es sogar eine förmliche Regel geworden, daß ein Verb, welches unmittelbar auf ein andres folgt, betont ist“. § 595 lesen wir: „Zweitens ist ein Zeitwort in einem abhängigen Satze betont, welcher Art auch immer seine Stellung sein mag“. (Abhängige Sätze sind aber meistens Relativsätze.)

„Ferner ist (nach § 596) nicht selten das Zeitwort eines Vordersatzes in absichtlicher Gegenüberstellung um des Gegensatzes willen betont.“

„Außerdem gibt es (§ 597) gewisse mehr oder weniger zweifelhafte Fälle, in welchen eine Verbform vielleicht des Nachdrucks wegen betont ist.“

Was nun die Ansichten von Kühnau und Oldenberg bezüglich der regelmäßigen Takte innerhalb der Verszeilen anbetrifft, so glaube ich mit Kühnau, daß Takte auf jeden Fall da waren, wenn auch nicht streng gleiche oder regelmäßige. Andrerseits teile ich die Ansicht von Oldenberg, daß der „Begriff des Fußes im Sinne der antiken Metrik hier nicht anwendbar“ sei. (a. a. O. Prolegomena S. 2.) Vom Standpunkt der antiken Metrik scheint Oldenberg Recht zu haben, wenn er ferner ebenda sagt (Anmerkung 1): „So ausreichend uns die Tradition im Ganzen wenigstens in den Stand setzt zu sagen, wo im Veda eine Länge und wo eine Kürze steht, so vollständig läßt sie uns beim Suchen nach den Hebungen der vedischen Verse im Stich“. Indessen wäre es denkbar, daß eine ähnliche Betrachtung und

Zergliederung der Sprachtakte, sowohl in den reinen silbenzählenden, wie in den teilweis und zugleich silbenmessenden Versen, wie ich sie für das Französische im Teil IV angewandt habe, zu einem befriedigenden Ergebnisse führte. Oldenberg (a. a. O. S. 6) ist ja auch der Meinung, daß es in reinen silbenzählenden Verszeilen, wie im Avesta, kaum an einem „Rhythmus" gefehlt haben kann, wenn es auch an jedem „direkten Anhalt" ihn zu erkennen mangelt. Eine Erkenntnis der natürlichen Sprachtakte würde auch hier helfend eingreifen. Folgende Bemerkungen Oldenbergs machen ein ähnliches Ergebnis wie auf französischem Gebiete wahrscheinlich. Zunächst S. 4 a. a. O. „Eine Reihe wichtiger Erscheinungen im prosodischen Bau der Vedaverse weisen deutlich auf eine weitgehende Wandelbarkeit der rhythmischen Beschaffenheit hin, welche dem Reiheneingang und der Mitte im Gegensatz zum Ausgang zugeschrieben werden muß". Desgleichen S. 20 ebenda: „Im Reiheneingang zwingt sich nicht ein feststehender Rhythmus einem beliebigen Substrat von langen oder kurzen Silben auf, sondern die wechselnden prosodischen Gestaltungen sind das Gewand wechselnder Rhythmen". Wenn wir schließlich S. 21 lesen: „Die Forderung gleicher Entfernung der Ikten voneinander wird dabei nicht erhoben; in dieser Hinsicht macht sich eine Freiheit bemerklich, die sich in der späteren Zeit zur bewußten Ausschließung allzu gleichmäßiger Wiederkehr der Hebungen entwickelt" — so müssen wir an die **„germanischen Freiheiten"** im silbenverstärkenden Verse denken, die sich hier auf dem Gebiete der teilweis silbenmessenden zugleich aber silbenzählenden Dichtung vorgebildet finden.

Die indische Wortbetonung (Oldenberg a. a. O. S. 482 ff.) beruht auf der Anwendung verschiedener Tonhöhe. Es gibt einen Hochton und einen dem Hochton immer unmittelbar vorhergehenden Tiefton, außerdem einen gleitenden, der nach einigen Berichten sogar höher als der Hochton ansetzt um dann auf dessen Höhe oder darunter, aber nicht auf die des Tieftones zu sinken. Der gleitende Ton folgt oft unmittelbar auf den Hochton. Es fällt auf, daß die Handschriften gerade die den Hochton tragenden Silben wie die tonlosen behandeln, sie unbezeichnet lassen, während sie den Tiefton durch einen wagerechten Strich unter der Silbe, und den gleitenden durch einen senkrechten Strich über der Silbe bezeichnen. Von den wenigen Werken, in denen auch der Hochton und andere Dinge auf ungewöhnliche Weise angegeben worden sind, kann hier abgesehen werden, da diese ihre Bezeichnungsart zweideutig ist. (Whitney Gr. 88 b. ff. S. 31.) Diese Versuche aber bezeugen an sich schon die Auffälligkeit jener Erscheinung, daß der Hochton unbezeichnet blieb. Dazu kommt, daß nach einigen Lehren die Höhe des Hochtons auch auf den unbetonten

Silben festgehalten wird, so daß nur der Anfang des gleitenden Tones darüber und der Tiefton darunter geht. Noch mehr gibt der Umstand zu denken (Oldenberg a. a. O. S. 482, A. 4), daß in der heutigen Vortragsweise die Tonschwäche des Hochtons gegenüber dem Tiefton und dem gleitenden Ton deutlich fühlbar wird, so daß die hochtonige Silbe auch in dieser Beziehung, wie früher bei der Bezeichnungslosigkeit, mit den unbetonten auf gleicher Stufe steht. Da nun nach Oldenberg a. a. O. S. 12 „das Prâtiṣâkhya, die Zeichen der Handschriften und die noch gegenwärtig in Indien herrschende Weise des Vedavortrages in allem wesentlichen übereinstimmen und sich gegenseitig erläutern", so muß neben den Unterschieden der Tönhöhen auch eine verschiedene Tonverstärkung dem Indischen als wesentliches Merkmal zuerkannt werden, und so scheint es nicht gar zu unberechtigt zu sein, wenn die in den Handschriften allein durch Zeichen kenntlich gemachten Silben, die höchsten und tiefsten, auch aus dem Grunde bezeichnet wurden, weil sie die stärksten waren.

Mithin wären in der indischen silbenzählenden und teilweis silbenmessenden Dichtung auch jene Vorbedingungen vorhanden, die zur Taktbildung auf Grund der Tonverstärkung führen. Da ferner der tiefste und stärkere Ton unmittelbar dem hohen aber schwächeren Ton vorausgeht, also nie vor dem gleitenden, dem wiederum stärkeren Ton zu stehen kommt, so scheint der Takt, von der Länge und Kürze der Silben abgesehen, auf der vereinigten Tonstärke und Tonverschiedenheit wenigstens da zu beruhen, wo die Silben**messung** innerhalb der Verse zurücktritt. Für das Vorhandensein von Takten, welcher Art sie auch sein mögen, sprechen auch die Zeichen der indischen Musik: s (aghâta) oder + (sama) gibt den guten, o (virâma) den schlechten Taktteil an.

Zur griechischen Betonung sei noch mit James Hodley, Transactions of the American Ph. A. 1869/70 SS. 1—5 darauf hingewiesen, daß in der Musik und im Gesang der alten Griechen weder der Wortton, also die Tonhöhe, noch die natürliche Länge und Kürze der Silben festgehalten worden sind. Wenn unter solchen Umständen Gesangsworte überhaupt noch verstanden werden konnten, so muß eine Tonverstärkung der für das Verständnis wichtigen Silben hinzugekommen sein.

Lebensabriß.

Der Verfasser vorliegender Abhandlung Albert Theodor **Max Benecke** ist am 15. Juli 1857 zu Potsdam geboren und evangelisch getauft worden. Sein Vater Albert Benecke, Direktor der Sophien-Schule zu Berlin, und seine Mutter Ottilie, geb. Voigt, erfreuen ihn noch beide mit ihrer Fürsorge. Den ersten Schulunterricht erhielt er zu Potsdam und vom Oktober 1865 ab in Berlin an der Kgl. Seminar-Schule; dann besuchte er das Joachimsthalsche Gymnasium daselbst und später das Sophien-Gymnasium, an welchem er Michaelis 1877 sein Abiturientenexamen bestand. Er studierte vier Jahre Ingenieur-Wissenschaften und drei weitere Jahre Neuere Sprachen in Berlin. Im Jahre 1883—1884 gehörte er als ordentliches Mitglied dem Englischen und dem Romanischen Seminar der Herren Professoren Zupitza und Tobler an. Die Vorlesungen dieser Herren sowie diejenigen von Dilthey, Müllenhoff (an dessen Übungen der deutschen Gesellschaft er thätig teilnahm), Rödiger, Scherer und Zeller führten ihn in die Wissenschaft ein.

Im September 1884 nach Paris zur weiteren Ausbildung gegangen, besuchte er die Vorlesungen und Übungen der Herren Gaston-Paris, Paul Meyer und Léon Gautier an der Sorbonne, dem Collège de France der École des Hautes Études und der École Nationale des Archives. Am 1. Juni 1885 begab er sich nach England, blieb vier Monate in London und war bis Weihnachten 1885 Lehrer am Milton College in Ullesthorpe bei Rugby. Nachdem er durch das Staatsexamen zu Berlin sich die facultas docendi am 24. Mai 1887 erworben hatte, war er von Michaelis 1887 bis Michaelis 1888 cand. prob. am Königlichen Wilhelms-Gymnasium, wo er sich der besonderen Unterweisung des Herrn Direktor Professor Dr. Kübler und des Herrn Professor Dr. Otto Matthiae erfreute.

Später wurde er als Hilfslehrer von Herrn Direktor Professor Dr. Büchsenschütz am Friedrichs-Werderschen Gymnasium in Berlin beschäftigt, bis er Michaelis 1890 als Ord. Lehrer daselbst angestellt wurde.

Vorliegende Abhandlung beschäftigte den Unterzeichneten mit Unterbrechungen seit dem Jahre 1886, ihren Abschluß erhielt sie im Anfang

dieses Jahres. Den ersten Anlaß zur Untersuchung der natürlichen Sprechtakte gab ihm der langjährige Direktor und Freund seines Vaters **Eduard Mätzner**, dem er seine Arbeit in Dankbarkeit hat widmen dürfen.

Der hohen philosophischen Fakultät zu Leipzig, vornehmlich dem Procancellar, Herrn Professor Dr. Wülker, dem Herrn Geheimrat Professor Dr. Wundt, den Herren Professoren Dr. Rudolf Hildebrand und Dr. Birch-Hirschfeld daselbst und allen denen (auch den vielen nicht besonders genannten), die den Unterzeichneten in der Heimat und in der Fremde mit Wort und Schrift belehrt haben, ferner dem Verlagsbuchhändler Herrn Johannes Klasing, der die Arbeit in so trefflichem Druck hat erscheinen lassen, sei an dieser Stelle der aufrichtigste Dank ausgesprochen

Berlin, 22. Oktober 1891.

vom Verfasser

Max Benecke.

